

# PETER PARLER UND HEINRICH IV. PARLER ALS BILDHAUER

VON GERHARD SCHMIDT

Angesichts der Unbefangenheit, mit der das kunsthistorische Schrifttum vielfach die Epitheta „parlerisch“ oder „Parler-Stil“ auf Skulpturen des mittleren und späten 14. Jahrhunderts anwendet, könnte man leicht übersehen, wie problematisch derartige Begriffe im Grunde auch heute noch sind. Problematisch zum ersten, weil wir zwar aus den Quellen über die architektonischen Leistungen der Parler relativ gut informiert sind, ihre bildhauerische Tätigkeit aber nur ausnahmsweise urkundlich belegen können. Zum zweiten, weil auch an den gesicherten Parlerbauten oft eine Vielzahl bildhauerischer Idiome vorkommt, von denen in der Regel nur einige die gemeinsamen Merkmale des übergeordneten Hüttenstils erkennen lassen. Und zum dritten, weil auch diese Gemeinsamkeiten noch lange nicht scharf genug definiert sind, um eine mögliche Verwechslung des im engeren Sinne „Parlerischen“ mit analogen Tendenzen in der mitteleuropäischen Plastik des späteren 14. Jahrhunderts a priori auszuschließen. Denn das Schwere und Wuchtige der Form, die „malerische“, bewußt mit Licht- und Schatteneffekten rechnende Oberflächenbehandlung und schließlich die von hausbackenem Realismus bis zu dramatischem Pathos reichende Skala der Ausdruckswerte – alle diese Qualitäten, die man den Bildwerken der Parler vor allem zuschreibt, sind ja zugleich auch Elemente des Zeitstils.

Um die Mitte des 14. Jahrhunderts treten die Parler schlagartig in Erscheinung, und ab den fünfziger Jahren stehen die meisten größeren Bauvorhaben Süddeutschlands unter ihrem Einfluß<sup>1)</sup>. Die Familie schafft binnen kürzester Zeit so etwas wie einen gewaltigen Baukonzern, dessen einzelnen Exposituren stets einer der ihren vorsteht. Das ist urkundlich beglaubigt für Schwäbisch Gmünd, Freiburg im Breisgau, Basel und Prag, später auch für Ulm und Straßburg; stilistisch läßt es sich nachweisen für

---

<sup>1)</sup> Vgl. vor allem den Artikel „Parler“ (von O. KLETZL) in: THIEME-BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 26 (1932), S. 242 ff. Die urkundlichen Quellen für den böhmischen Zweig der Familie sind publiziert bei J. NEUWIRTH, Peter Parler von Gmünd, Dombaumeister in Prag, und seine Familie, Prag 1891. Zur Parlerplastik im besonderen: A. STIX, Die monumentale Plastik der Prager Dombauhütte um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Kunstgeschichtl. Jahrb. d. k. k. Zentralkommission, Wien 1908, S. 69 ff. – W. PINDER, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance (Handb. d. Kunstwiss.), Wildpark-Potsdam 1924, S. 60 ff., 119 ff. – O. KLETZL, Zur Parlerplastik, in: Wallraf-Richartz-Jahrb., N. F. 2/3, 1933/34, S. 100 ff. – J. OPITZ, Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger, Prag 1936, S. 31 ff. – K. M. SWOBODA, Peter Parler, Wien 1940, S. 25 ff. – A. KUTAL, České gotické sochařství, Prag 1962, S. 40 ff. – Die inzwischen erschienenen Studien von E. BACHMANN und H. BACHMANN über Architektur und Plastik bis zu den Hussitenkriegen (in: „Gotik in Böhmen“, hrsg. v. K. M. SWOBODA, München 1969, S. 34 ff. und S. 110 ff.) konnten für den vorliegenden Aufsatz nicht mehr berücksichtigt werden. Erfreulicherweise enthalten ihre auf die Parler bezüglichen Abschnitte vielfach Gedanken und Beobachtungen, die sich mit meinen im folgenden vorgetragenen Hypothesen mühelos zur Deckung bringen lassen, obwohl sie naturgemäß von anderen Fragestellungen ausgehen.

Thann im Elsaß, für Nürnberg und Augsburg. Die drei großen Architekten, die schon im Laufe des sechsten Jahrzehnts namentlich greifbar werden, sind Heinrich I. Parler, der Meister von Gmünd, sein Vetter (oder Bruder?) Johann, der als Meister von Freiburg und Basel bezeugt ist, und sein Sohn Peter, den Kaiser Karl IV. nach Prag berief. Voraussetzung für diesen plötzlichen Erfolg der gewiß schon seit Jahrzehnten mit dem Bauhandwerk eng verbundenen Sippe war zweifellos das gleichzeitige Auftreten mehrerer überdurchschnittlicher Begabungen. Im Lichte der späteren Familienpolitik der Parler erscheint dieses Faktum nicht als bloßer Zufall, sondern als das Resultat konsequenter, wenn vielleicht auch unbeabsichtigter Züchtung: Seit dem Augenblick, da die Parler urkundlich erfaßt werden können, haben sie sich vorzugsweise mit anderen Baumeistern oder Steinmetzen verschwägert, und man möchte glauben, daß sie es schon ein oder zwei Generationen früher ebenso gehalten hatten.

Es scheint nun, daß diese weitverzweigte Sippe überall dort, wo sie die Leitung eines Kirchenbaues übernahm, die alte Organisationsform der „Hütte“ (im Sinne des 13. Jahrhunderts) wiederzubeleben versuchte. Offensichtlich lag den Parlern daran, Architektur und monumentale Plastik neuerlich einem einheitlichen Prinzip zu unterstellen und so jener zunftmäßigen Spezialisierung entgegenzuwirken, die sich seit dem Jahrhundertanfang immer deutlicher abgezeichnet hatte<sup>2)</sup>. Die Verteilung und Anbringung der Bildwerke, bis zu einem gewissen Grade wohl auch das ihnen zugrunde liegende „Programm“, sowie vor allem ihr Stil sollten nach Möglichkeit ebenso vom führenden Meister bestimmt sein wie Raumgestalt und Einzelform des jeweiligen Bauwerks. Dieses Ziel ließ sich freilich nicht immer sofort erreichen. Zwar wird sehr bald deutlich, daß die Parler der Skulptur im Rahmen des Kirchenbaues ganz bestimmte ästhetische Funktionen zuweisen und daß sie gewisse Lieblingsvorstellungen (wie etwa das Vorhallenportal) immer wieder zu verwirklichen trachten; die stilistische Vereinheitlichung jedoch gelingt in der Regel weniger prompt, weil ihnen zunächst vorwiegend solche Steinmetzen zur Verfügung standen, die aus ganz anders orientierten Werkstätten hervorgegangen waren. Dieser Zwiespalt ist an allen frühen Parlerbauten zu beobachten: in Gmünd wie in Freiburg, an der Nürnberger Frauenkirche wie am Ostchor des Augsburger Domes. Selbst in Prag, wo Peter Parler den Dombau seit 1356 leitete, setzt sich ein spezifisch parlerischer Stil der Plastik erst rund zehn Jahre später durch. Was die Steinbildhauer, die er an Ort und Stelle antraf, zu leisten vermochten, darüber informieren uns etwa der wohl noch vor 1358 entstandene Annenaltar<sup>3)</sup> oder das Tympanon von Maria Schnee<sup>4)</sup>. Die von ihm am Veitsdom beschäftigten Steinmetzen scheinen zwar oft von auswärts, aber keineswegs nur aus den großen Parler-

<sup>2)</sup> Vgl. PINDER (zit. Anm. 1), S. 10 ff. – Über Pinders Gegenüberstellung von Hütte und Zunft, von Stein- und Holzbildnerei hinaus läßt sich auch in der deutschen Monumentalplastik der ersten Hälfte des 14. Jhs. ein dominieren relativ kleiner umherziehender Bildhauertrupp beobachten, die jeweils ad hoc berufen wurden, wenn es etwa ein Portal oder eine Fassade auszustatten galt. Mit den Baumeistern scheinen sie nur losen Kontakt gehalten zu haben, und oft wechseln einander solche Wander-Ateliers an ein und demselben Bau in rascher Folge ab. Kennzeichnend dafür sind etwa die Beobachtungen, die man am Langhaus von Schwäbisch Gmünd oder am Kapellenturm zu Rottweil, sowie – vor dem Auftreten der Parler – auch in Augsburg, Freiburg und Köln machen kann.

<sup>3)</sup> OPITZ (zit. Anm. 1), S. 78 f. und S. 140, Anm. 82.

<sup>4)</sup> Um 1360. Ebenda, S. 9.

hütten gekommen zu sein. So stammen noch die bekannten Konsolmasken der 1367 geweihten Wenzelskapelle (Abb. 58, 59) offenkundig von der Hand eines Bildhauers, der sich vorher im Elsaß nachweisen läßt, wo er um 1360 an den Figurenkonsolen der Südquerschiffbalustrade des Martinsmünsters zu Kolmar mitgearbeitet hat<sup>5</sup>). Einige derselben, insbesondere eine junge Frau und ein „Wilder Mann“ (Abb. 57), verraten eindeutig die gleiche Handschrift wie die Prager Masken: hier wie dort das in großen Wellenlinien scharf gerillte Haar, die Augäpfel, die aus den Lidern platzen wie Bohnen aus ihrer Schote, die derben Boxernasen unter der gebuckelten Stirn, die höckerigen Augenbrauenwülste, die ohne abzusetzen in den oberen Rand der Ohrmuscheln übergehen, und schließlich der breite, mürrische Mund, dessen fleischige Lippen hart geschnittene Ränder zeigen.

In dieser unübersichtlichen Situation scheint es naheliegend, sich vor allem an jenen Werken zu orientieren, die urkundlich mit ganz bestimmten Mitgliedern der Parlersippe in Verbindung gebracht werden können. Freilich ist auch da vor übereilten Schlüssen zu warnen: Die kollektive Arbeitsweise innerhalb der Hütte läßt es nicht in allen Fällen zu, die individuelle Handschrift einer konkreten Bildhauerpersönlichkeit präzise zu bestimmen. Wir treffen hier auf Verhältnisse, die sich mit der neuzeitlichen Vorstellung vom Künstler als einem schöpferischen Einzelgänger nur schwer zur Deckung bringen lassen. Drei Phänomene vor allem sind es, mit denen wir im Bereich der Parlerplastik permanent zu rechnen haben und die uns auch bis zu einem gewissen Grade die Methoden der wissenschaftlichen Untersuchung vorschreiben:

Erstens ist Hüttenplastik ihrem Wesen nach nur ausnahmsweise (und meist dann, wenn es sich um kleinere Stücke handelt) das Werk eines einzelnen; viel häufiger geht sie aus dem Zusammenwirken mehrerer Hände hervor, wobei diese Arbeitsteilung selbst wieder mehrere Kombinationen erlaubt. Der führende Meister mag eine Figur entworfen, die gesamte Ausführung aber einem oder mehreren Gehilfen überlassen haben; er kann jedoch auch an der letzten Fertigung wieder beteiligt gewesen sein. Idee und Realisierung müssen also keineswegs auf dieselbe Person zurückgehen; vielmehr werden wir künstlerische „Invention“ und künstlerische „Handschrift“ nur in Sonderfällen einem Individuum zuschreiben dürfen<sup>6</sup>).

<sup>5</sup>) W. KLEIMINGER, Die Plastik im Elsaß 1260–1360, Freiburg i. Br. 1939, S. 49. – P. ANSTETT, St. Martin in Colmar, Berlin 1966. – Der Neubau des Kolmarer Münsterchores ist um der Mitte des fünfziger Jahre begonnen worden; in diesem Zusammenhang entstanden wohl auch die Querschiffkonsolen, die den ältesten Statuen in den Chorstreben noch vorangegangen sein müssen, nicht – wie Kleiminger annimmt – an die jüngsten Chorplastiken anschließen. – Zwar weist der Kolmarer Chorbau parlerische Elemente auf und ist sehr wahrscheinlich unter Beteiligung parlerischer geschult Kräfte entstanden, der Hauptmeister der dortigen Querschiffkonsolen hat jedoch kaum zu ihnen gehört, sondern ist – wie das von seiner Hand stammende Anbetungsanpon von Bergheim im Elsaß beweist – in lokalen Traditionen verwurzelt gewesen.

<sup>6</sup>) Ein gutes Beispiel für die angedeuteten Schwierigkeiten liefern die beiden berühmten, meist als Jeremias und Jesaias bezeichneten Prophetenstatuen vom südlichen Gmünder Chorportal (vgl. O. SCHMITT, Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd, Stuttgart 1951, Taf. 62, 63). Dem künstlerischen Konzept nach zweifellos zusammengehörig und von einem Meister entworfen, gehen sie in der Ausführung doch ebenso sicher auf zwei verschiedene Hände zurück: Einerseits wirkt die Gewandbehandlung bei Jesaias um eine Nuance weicher und betont stärker sowohl Kurven als auch Rundungen; andererseits verrät der prismatische Kopf mit seiner glatten Oberfläche, in die alle Einzelzüge hart eingeritzt sind, eine ganz andere ästhetische Zielsetzung als das extrem „malerisch“ behandelte Antlitz des Jeremias.

Zweitens ist mit der überraschenden Mobilität der mittelalterlichen Steinmetzen zu rechnen. Gerade zwischen den einzelnen Parlerhütten scheint ein sehr reger Austausch der Kräfte stattgefunden zu haben, der zweifellos von dem jeweiligen Stand der Arbeiten an den verschiedenen Orten und dem daraus sich ergebenden Bedarf diktiert war. So zogen denn die Werkleute zwischen Gmünd und Nürnberg, Ulm und Augsburg, Basel und Thann oder schließlich auch zwischen Prag und Köln hin und her. Sie verpflanzten Gebräuche der einen Hütte auf die andere, mußten sich jedoch immer wieder den künstlerischen Absichten des hier oder dort führenden Meisters unterordnen. Jede Ortsveränderung bewirkte daher auch eine Modifikation ihres individuellen Stils.

Drittens aber konnten gewisse Formeln – wie physiognomische Typen, Drapierungsmotive, ja ganze Figuren oder Gruppen – eine gleichsam überregionale Verbreitung finden, weil sie, unabhängig von den ausführenden Händen, in Musterbüchern und Vorlagensammlungen eine relativ selbständige Existenz besaßen. Auch die Parlerhütten müssen mehrfach solche Behelfe ausgetauscht haben; so treffen wir gewisse, sehr spezifische Figuren- oder Kopftypen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten nahezu gleichlautend an.

Dies sind die Schwierigkeiten, denen wir uns gegenübersehen, wenn wir das Schaffen einzelner Meister aus der Verflochtenheit des Hüttenbetriebs zu isolieren versuchen. Wollten wir uns ihr Œuvre bloß im Sinne des verlässlich Eigenhändigen vergegenwärtigen, bliebe es wohl ebenso fragmentarisch und in seinen Grenzen unscharf wie dann, wenn wir unser Augenmerk ausschließlich auf ihre nachweisbar selbständigen Formfindungen richteten. Im Grunde aber ist eine derart exakte Analyse weder durchführbar noch erforderlich; auch nützt es dem Kunsthistoriker angesichts einer Skulptur nur wenig, wenn er von jedem Meißelhieb sagen kann, wer ihn geführt hat. Fruchtbare will es scheinen, im Bereich der Hütte nach den Auswirkungen einer ganz bestimmten schöpferischen Potenz, nach den Manifestationen eines unverwechselbar individuellen Künstlertums zu suchen. Mit Hilfe solcher übergeordneter Kriterien dürfen wir die Spur zu finden hoffen, die bedeutende Meister in ihrem Milieu hinterlassen haben – gleichgültig, ob sie die in Frage stehenden Werke lediglich entworfen oder auch mit eigener Hand ausgeführt haben.

Obwohl wir im folgenden vor allem solche Bildwerke besprechen, von denen wir annehmen, daß sie tatsächlich in hohem Maße „eigenhändige“ Schöpfungen Peter und Heinrich Parlers sind, müssen wir diese Einschränkungen in Erinnerung behalten. Auch die größten Monumentalplastiker der Gotik – ja gerade sie! – schaffen durchaus im Rahmen eines Kollektivs; einerseits arbeiten sie kaum jemals ohne die Assistenz untergeordneter Hilfskräfte, andererseits zögern sie nicht, geeignete künstlerische Formulierungen aus dem überpersönlichen Fundus der Hütte ihrem eigenen Werk nutzbar zu machen. Doch wenden wir uns nun konkreten Beispielen zu!

Bekanntlich gibt es nur zwei Werke parlerischer Plastik, die quellenmäßig mit einem Künstlernamen und einer Jahreszahl verknüpft sind: die Tumba Přemysl Ottokars I. in der südlichen Chorkapelle des Prager Veitsdomes (Abb. 60) und die Statue des hl. Wenzel in der Wenzelskapelle des gleichen Heiligtums (Abb. 75). Die Liegefigur Ottokars I. ist relativ am besten dokumentiert. In den Wochenrechnungen der Dombau-

hütte<sup>7)</sup> treffen wir zum November 1376 auf eine Notiz, wonach *in sepulchris principum laboratur*. Damals ruhten die Arbeiten am eigentlichen Dombau, weil alle Kräfte vorübergehend bei den neuen Grablegen der Fürsten (deren Gebeine Karl IV. schon drei Jahre zuvor hatte exhumieren lassen) eingesetzt waren<sup>8)</sup>. Da diese Gräber auf Kosten des Kaisers und nicht der Dombauhütte errichtet wurden, kommen in den Wochenrechnungen auf sie bezügliche Eintragungen nur ausnahmsweise vor. Wir verdanken es einem glücklichen Zufall, daß ein besonders wichtiges Honorar dennoch über die Hütte ausbezahlt wurde.

Am 30. August 1377 nämlich vermerkt der Baurektor: *De mandato domini imperatoris feci sepulchrum domino Ottakaro primo regi Boemie et solvi magistro Petro XV sexag. gr.*<sup>9)</sup>. Dieser Betrag von fünfzehn Schock Groschen ist ungewöhnlich hoch; vergleichshalber sei erwähnt, daß Peter Parler in seiner Eigenschaft als *magister operis* nur 56 Groschen (also nicht ganz ein Schock) wöchentlich bezog und daß ein gleichzeitig bezahlter Meister Tilman für die marmorne Grabplatte der Königin Gutha nur drei Schock erhielt. So wird man aus der Höhe des Honorars folgern dürfen, Peter Parler habe das Ottokar-Grab im wesentlichen (das heißt: in allen künstlerisch relevanten Arbeitsgängen) eigenhändig geschaffen. Da die dafür ausgeworfene Summe seinem normalen Einkommen für ungefähr vier Monate entspricht, darf man ferner vermuten, er habe etwa ebensolange an diesem Werk gearbeitet, und zwar sehr wahrscheinlich in der Zeitspanne zwischen dem November 1376 und dem August 1377.

Weit weniger eindeutig ist jene andere Nachricht der Wochenrechnungen, die man mit der Statue des hl. Wenzel in Zusammenhang zu bringen pflegt<sup>10)</sup>. Am 3. April 1373 – also etwa vier Jahre vor Errichtung der Přemysliden-Tumben – erhält ein gewisser Heinrich *pro quinque diebus laboris ymaginis S. Wenceslai* den Betrag von dreißig Groschen. Unklar ist vor allem, was der genannte Heinrich in fünf Tagen an der Figur gemacht haben könnte, zu deren Anfertigung insgesamt ja sicher ein viel längerer Zeitraum erforderlich war. Josef Opitz hat dann die wichtige Beobachtung mitgeteilt, daß der in den Wochenrechnungen sonst regelmäßig nachweisbare Steinmetz Heinrich ausgerechnet von Mitte März bis Mitte Mai 1373 für keinerlei andere Arbeit bezahlt wurde<sup>11)</sup>. Man könnte daraus folgern, daß er sich damals etwa acht Wochen lang ausschließlich der Wenzelsstatue gewidmet hat, dafür aber normalerweise – ebenso wie später die Schöpfer der Tumben – aus einer anderen Kasse bezahlt wurde.

Stix und Kletzl<sup>12)</sup> haben darüber hinaus vermutet, der hier genannte Heinrich sei niemand anderer gewesen als jener „Heinrich Parler“, der – ausdrücklich mit diesem Beinamen – in den Wochenrechnungen vom Herbst 1378 mehrmals vorkommt und von dem man weiß, daß er 1381 in die Dienste des Markgrafen Jobst von Mähren trat.

<sup>7)</sup> J. NEUWIRTH, Die Wochenrechnungen und der Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372–1378, Prag 1890, S. 264.

<sup>8)</sup> STIX (zit. Anm. 1), S. 73. – OPITZ (zit. Anm. 1), S. 72 f.

<sup>9)</sup> NEUWIRTH, Wochenrechnungen (zit. Anm. 7), S. 324.

<sup>10)</sup> So erstmals STIX (zit. Anm. 1), S. 71 f.

<sup>11)</sup> OPITZ (zit. Anm. 1), S. 76.

<sup>12)</sup> STIX (zit. Anm. 1), S. 72. – THIEME-BECKER (zit. Anm. 1); ferner KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), S. 109 ff.

Bekannt ist ferner, daß er mit Drutginis, einer Tochter des Kölner Dombaumeisters Michael von Savoyen verheiratet war und daß er sich auf seinem Siegel und in Urkunden „von Freiburg“ oder auch „von Gmünd“ nannte. Sehr wahrscheinlich war er ein Sohn jenes „Johann von Gmünd“, der in Freiburg und Basel als Münsterbaumeister wirkte<sup>13</sup>). Zugleich aber hat die doch ein wenig unbefriedigende Nachricht von 1373 stets auch den Zweifel genährt, ob jener Heinrich an der Wenzelsfigur mehr als bloße Hilfsarbeiten ausgeführt habe. Die außergewöhnliche künstlerische Qualität dieser Statue und das Parlerwappen an ihrem Sockel schienen die Vermutung zu befürworten, ihr eigentlicher Schöpfer sei kein Geringerer als Peter Parler gewesen.

Hier ist nun Vorsicht am Platz. Gerade die eine Tumba, die für Peter Parler gesichert ist, unterscheidet sich doch sehr erheblich von unserem Wenzel (Abb. 60, 75); es scheint kaum möglich, die tragische Gestalt Ottokars I. und die dramatische Verspannung ihrer schweren Formmotive auf dieselbe künstlerische Imagination zurückzuführen wie die im Aufbau so geschmeidige, im Ausdruck so lyrische Statue des Heiligen. Auch wenn man die Verschiedenartigkeit der gestellten Aufgabe – hier Kultbild, dort Tumbenfigur – ins Kalkül zieht, bleibt der zwingende Eindruck, man habe es mit Äußerungen zweier grundverschiedener Temperamente zu tun<sup>14</sup>). Was schließlich das Parlerwappen mit dem Winkelhaken anlangt, so führten es nachweislich alle Mitglieder der Familie in ihren Siegeln. Auch ist es keineswegs sicher, daß dieses Wappen hier gleichsam als Signatur verstanden werden darf. Mit Recht hat man darauf hingewiesen, daß es die Parler ebensogut als Stifter der Figur bezeichnen könnte<sup>15</sup>). In diesem Zusammenhang ist vor allem der ganz ähnlich angebrachte Parlerschild zu Füßen des hl. Andreas am Südportal des Augsburger Domchores aufschlußreich; er steht dort in einer Reihe anderer Wappen, die eindeutig die Stifter der einzelnen Gewändestatuen angeben<sup>16</sup>). Es wäre also diese Möglichkeit auch für den Prager Wenzel zumindest in Betracht zu ziehen: daß er eine Stiftung der Parler gewesen ist, von ihnen daher auch kostenlos ausgeführt wurde, und daß die fünftägige honorierte Tätigkeit des Steinmetzen Heinrich an dieser Figur nur solche Arbeiten betraf, die unmittelbar mit ihrer Aufstellung zusammenhingen und daher von der *fabrica* zu bestreiten waren.

Freilich führen hier auch die spitzfindigsten Kombinationen zu keinem klaren Ergebnis, zumal wir ja in zwei besonders entscheidenden Fragen volle Gewißheit weder besitzen noch – nach menschlichem Ermessen – je erlangen werden: ob nämlich gerade die erhaltene Wenzelsstatue jene *ymago S. Wenceslai* der Wochenrechnungen

<sup>13</sup>) KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), S. 112, vermutet, „Gmünd“ bezeichne den Herkunftsort der Familie, „Freiburg“ aber den Geburtsort dieses Heinrich, der in Kletzls Zählung (THIEME-BECKER, zit. Anm. 1) der IV. seines Namens innerhalb der Parlersippe ist.

<sup>14</sup>) Das hat, nach PINDER (zit. Anm. 1), S. 62, besonders OPITZ (zit. Anm. 1), S. 66 f. u. 70 f., gegenüber Stix und Kletzl betont; schließlich deutet er (S. 75 f.) die Möglichkeit an, Heinrich habe die Wenzelsstatue nach dem Entwurf eines dritten Meisters geschaffen, als dessen markantestes Werk ein Konsolkopf mit Turban in der Schatzkammer über dem Südportal anzusehen wäre (OPITZ, Taf. 21). Auch KUTAL (zit. Anm. 1), S. 41 f., geht ausführlich auf die Unterschiede zwischen dem Wenzel und den Přemyslidentumben ein, ohne aber zu der Frage der Autorschaft entschiedene Stellung zu nehmen.

<sup>15</sup>) OPITZ (zit. Anm. 1), S. 67, erwähnt als Beispiel das Reliquiar im Domschatz von St. Veit; vgl. auch O. KLETZL, Die Wenzelsstatue mit einem Parlerzeichen, in: Zeitschr. f. bildende Kunst, 65, 1931/32, S. 136 ff., zur Wappenfrage bes. S. 154 f.

<sup>16</sup>) PINDER (zit. Anm. 1), Abb. 16.

von 1373 ist und ob die Gleichsetzung des dort erwähnten Heinrich mit dem späteren Heinrich Parler tatsächlich zutrifft. Mit solchen, der Quellenlage nach kaum lösbaren Problemen konfrontiert, darf sich der Kunsthistoriker guten Gewissens auf die Mittel der Stilkritik berufen. Es wird also zu untersuchen sein, mit welchen anderen parlerischen Bildwerken der Prager Wenzel seinem künstlerischen Habitus nach verwandt ist und ob diese Skulpturen einen Hinweis auf den Autor geben können.

Es empfiehlt sich, eine solche Untersuchung mit der genauen Betrachtung der sechs Přemyslidentumben zu beginnen. Ihre Verteilung auf die drei östlichen Kapellen des Prager Domchores veranschaulicht unsere Fig. 20: Je zwei Gräber stehen einander in jeder Kapelle gegenüber und sind an deren Längswänden so angeordnet, daß die Figuren mit ihren Köpfen dem Eingang zunächst liegen, also auf den Altar an der mittleren Polygonseite hinblicken. In der Mittelkapelle befinden sich die Gräber zweier Fürsten des 11. Jahrhunderts, Břetislavs I. und Spytihněvs II.; in der linken (nördlichen) Kapelle folgen Břetislav II. und Bořivoj II., die um die Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert geherrscht hatten, und in der rechten (südlichen) schließlich die beiden Ottokare des 13. Jahrhunderts: Přemysl Ottokar I., dem die erbliche Königswürde verliehen worden war, und Přemysl Ottokar II., unter dem die territoriale Herrschaft der Dynastie ihre größte Ausdehnung erreicht hatte.

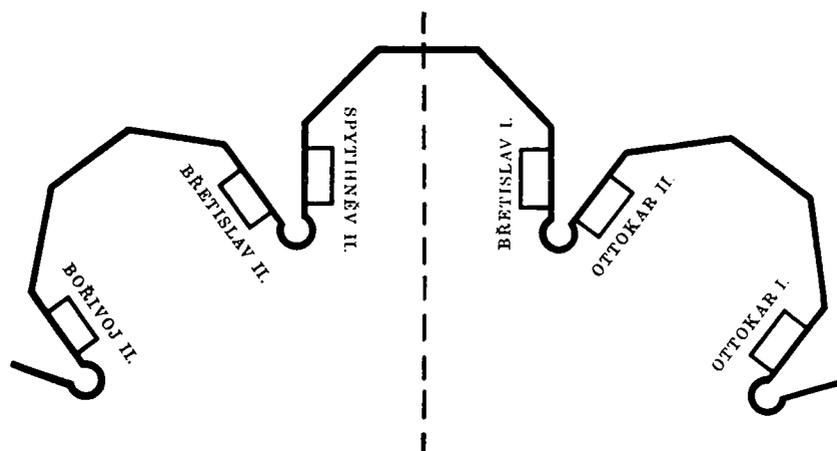


Fig. 20: Prag, Dom. Verteilung der Fürstentumben in den Chorkapellen (nach Swoboda)

Die Rangordnung der den einzelnen Fürsten zugewiesenen Plätze und ihre Stellung im plastischen Bildprogramm des Prager Chores hat Karl M. Swoboda überzeugend gedeutet<sup>17)</sup>. Er war es auch, der besonders darauf hingewiesen hat, daß die Fürstenpaare jeweils aus einer kriegerisch gerüsteten und einer „priesterlichen“ Figur in feierlicher Gewandung bestehen. Die beiden Ottokare der rechten Kapelle sind die relativ am besten erhaltenen Stücke der Reihe. Wie auch bei den anderen Paaren stehen hier die zwei Liegefiguren in einer polaren Spannung, die aus ihrer gegensätzlichen Charakterisierung als Kriegs- beziehungsweise als Friedensfürst resultiert – eine Kennzeichnung, die übrigens auch historisch gerechtfertigt ist (Abb. 60, 61). Zugleich aber

<sup>17)</sup> SWOBODA (zit. Anm. 1), S. 28 ff.

gehen die beiden Gestalten in ihren Bewegungsmotiven gleichsam dialogisch aufeinander ein, sind durch behutsame Kontraposte aufeinander bezogen. So hier der schwermütig die Last des Herrscheramtes tragende Ottokar I., der mit seinem üppig drapierten Mantel wie mit dem Schicksal zu ringen scheint, gegenüber dem energiegeladenen, strack aufgerichteten zweiten Ottokar, der seinen Umhang ungeduldig und tatbereit zurückschlägt. Der gleiche Unterschied der Charaktere spricht sich auch in den Köpfen ergreifend aus (Abb. 105, 106). Und dennoch spürt man, daß hinter diesen beiden Figuren ein und derselbe Künstler steht: Es ist dasselbe pathetische Temperament, das sich hier in den ruckhaften Bewegungen der Körper und in den gewalttätigen Kontrasten der plastischen Formen ausspricht. So hat denn auch das gesamte ältere Schrifttum den kriegerischen Ottokar II. mit nahezu der gleichen Überzeugung als Schöpfung Peter Parlers angesprochen wie seinen durch die Wochenrechnungen gesicherten älteren Namensvetter.

Widersprüchlicher sind die Meinungen bezüglich der beiden anderen Paare. Die hier bestehenden Unterschiede des Stils und der Qualität wurden zwar bemerkt, doch erklärte man sie teils durch einen künstlerischen Reifungsprozeß Peter Parlers, teils mit der stärkeren Beteiligung von Gehilfen. Während man die Fürsten der linken Kapelle, Břetislav II. und Bořivoj II. (Abb. 70, 71), die sich schon durch ihr etwas kleineres Format und das schlechtere Material (Sandstein statt Plänerkalk) von den anderen absetzen, meist Hilfskräften zuwies, sah man in den Figuren der Mittelkapelle (Abb. 62, 63), namentlich in dem gut erhaltenen Spytihněv, mehr oder minder eigenhändige Arbeiten Peter Parlers<sup>18</sup>). Daß dieser im Grunde für alle sechs Grabmäler die Hauptverantwortung trug, wurde kaum jemals bezweifelt<sup>19</sup>).

Diese heute in der Parler-Literatur durchaus eingebürgerte Vorstellung ist insofern korrekt, als die Grundidee aller drei Figurenpaare offenkundig dieselbe ist: Die Gegenüberstellung eines kriegerischen und eines priesterlichen Fürsten wird dreifach wiederholt, und auch die wesentlichen Bewegungsmotive dieser beiden Typen erfahren nur geringfügige Variationen. Ihre Erfindung geht daher höchstwahrscheinlich auf einen einzigen Künstler zurück, den man wohl ohne allzu großen Vorbehalt mit Peter Parler gleichsetzen darf. Was jedoch die Ausführung anlangt, möchten wir gerade aus solchen Übereinstimmungen eher den entgegengesetzten Schluß ziehen: Wäre nämlich eine schöpferische Persönlichkeit wie Peter Parler an allen sechs Figuren wirklich so maßgeblich beteiligt gewesen, hätte sie sich kaum mit der dreifachen Abwandlung eines einzigen Grundmotivs begnügt. Eine gewissenhafte Untersuchung der Originale hat mich zudem überzeugt, daß nur die Grabmäler je einer Kapelle tatsächlich auch von

<sup>18</sup>) So STIX (zit. Anm. 1), S. 76, OPITZ (zit. Anm. 1), S. 69, und KUTAL (zit. Anm. 1), S. 42 f. Letzterer schreibt zwar den Spytihněv sehr dezidiert Peter Parler zu, nimmt aber für Ottokar II. eine Beteiligung von Gehilfen an. KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), referiert zu dieser Frage nur das ältere Schrifttum; gelegentlich (S. 114) meint er, die Mitarbeit Heinrichs IV. Parler an den Prager Tumben (und Triforienbüsten) wäre zum mindesten chronologisch möglich gewesen.

<sup>19</sup>) Auszunehmen ist hier KUTAL (zit. Anm. 1), S. 42 ff., der in seiner so scharfsichtigen wie subtilen Analyse der Tumben vor allem den Bořivoj als fremdartig von den übrigen absetzt und mit älterer französischer Sepulkralplastik in Verbindung bringt. Das ist zweifellos richtig beobachtet, doch glaube ich aus gleich noch zu erörternden Gründen nicht, daß Kutals anschließend (S. 45) geäußerte Vermutung zutrifft, der westliche Typus des Bořivoj könnte für Ottokar I. vorbildlich geworden sein.

einer Hand ausgeführt wurden, daß also insgesamt drei Bildhauer zu etwa gleichen Teilen an der Herstellung der Přemysliden-Tumben mitgewirkt haben. Offenbar sollten diese in kurzer Zeit vollendet werden, weshalb man von vornherein mehrere Kräfte nebeneinander beschäftigte. Peter Parler hat wohl die Entwürfe für die beiden Grabmaltypen geschaffen, dann aber führten die drei Meister, indem sie gleichzeitig und im wesentlichen jeder für sich arbeiteten, das ihnen jeweils übertragene Figurenpaar aus.

Der relativ unprofilerte und wahrscheinlich gar nicht aus einer Parlerhütte stammende Meister der Nordkapelle schuf die Tumben Břetislavs II. und Bořivojs (Abb. 70, 71). Seine beiden Figuren schließen sich wohl am engsten an die Prototypen Peters an, die wir uns naturgemäß den beiden Ottokaren sehr ähnlich vorstellen dürfen<sup>20</sup>). Geringfügige Abweichungen ergeben sich allerdings insofern, als in der Nordkapelle die Seiten vertauscht sind, also der kriegerische Břetislav zur Linken des Altars, der priesterliche Bořivoj zu seiner Rechten liegt. Entsprechend werden nun das Schreitmotiv der gewappneten und die Mantelraffung der fürstlichen Figur spiegelbildlich abgewandelt. Andere Werke des hier tätigen Meisters sind in Prag nicht mit Gewißheit festzustellen, doch könnte seine Mitarbeit an den ersten, mit den Tumben ungefähr gleichzeitig entstandenen Triforienbüsten immerhin in Erwägung gezogen werden (vgl. Anhang III). Er war wohl ein älterer, noch in den Traditionen der ersten Jahrhunderthälfte wurzelnder Steinmetz, vielleicht einer von jenen, die Peter Parler in Prag bereits vorgefunden hatte<sup>21</sup>). Für unsere weiteren Überlegungen ist er ohne Bedeutung; es muß uns hier die Feststellung genügen, daß die beiden Figuren der nördlichen Kapelle offenbar genauso wie die der südlichen von einer Hand geschaffen worden sind. Denn daß ihre gleichsam erstarrten, trotz der parlerischen Vorlage wieder an konventionelle Schemata angenäherten Standmotive, ihr seichtes Oberflächenrelief und ihr energieloser Faltenstil nicht nur zufällig übereinstimmen, scheint uns doch evident.

Wesentlich interessanter und auch in ihren Abweichungen von den Ottokar-Tumben viel selbständiger sind die beiden Fürsten der Mittelkapelle (Abb. 62, 63). Auch sie sind zweifellos Schöpfungen eines einzigen Meisters, sind in Aktion und Charakter vollkommen aufeinander abgestimmt und leben beide aus demselben Daseinsgefühl. Gerade in der Gegenüberstellung mit den Figuren der Südkapelle erkennt man, daß es offenkundig das Ziel der künstlerischen Leitung war, die je zwei Figuren eines Kapellenraumes als eine geistige und formale Einheit zu konzipieren. An die Stelle der dramatischen Kontraste der beiden Ottokare ist hier lyrische Empfindsamkeit getreten; alle Bewegungen werden in weichen Kurven geführt und klingen nicht nur innerhalb einer Figur, sondern auch über die Breite des Raumes hinweg zusammen. Bemerkenswert ist, wie Sptyihněv das tragische Pathos des ersten Ottokar zu besinnlicher Melancholie herabstimmt, oder wie Břetislav I. die aggressive Energie Ottokars II. in eine Körperdrehung von fast tänzerischer Eleganz verwandelt.

Am besten kann man diese grundsätzlichen Unterschiede an den beiden gut erhaltenen „priesterlichen“ Fürsten der südlichen und der Mittelkapelle ablesen (Abb. 60, 63). Der Meister des Sptyihněv übernimmt weder das altertümliche, auf die heroischen Figurentypen des 13. Jahrhunderts zurückgreifende Raffmotiv noch die lebhafteste Aktion

<sup>20</sup>) Ähnlich, aber nicht identisch; Peter Parler selbst hatte ja mehr als andere die Freiheit, in der Ausführung über seine Entwürfe hinauszugehen.

<sup>21</sup>) Vgl. auch die oben, Anm. 19, zitierte Meinung Kutals.

des rechten Armes, mit dem Ottokar I. einen heute verlorenen Reichsapfel emporhob. Die letztgenannte Abweichung könnte zwar inhaltlich begründet sein, weil Spytihněv ja noch kein König war und daher dieses Attribut nicht beanspruchen durfte – sie scheint aber doch auch kennzeichnend für die verschiedenartige künstlerische Haltung der beiden Meister. Ottokar I. entwickelt sein Volumen und seine Gestik stärker in den Raum und nach vorne als nach den Seiten hin; Spytihněv dagegen ist relativ flach gebildet. Er scheint eindeutig für eine Hauptansicht, nämlich den Blick von oben, konzipiert, während sich Ottokar von der Seite gesehen kaum weniger eindrucksvoll ausnimmt als in der Draufsicht. Noch einmal muß betont werden, wie groß die Diskrepanz zwischen den ruckhaften und spürbar mühevollen Bewegungen Ottokars auf der einen Seite und den harmonisch die Figur Spytihněvs durchwaltenden Kurvenschwüngen auf der anderen ist. Daß es der anonyme Meister der Mittelkapelle vermied, gerade das Raffmotiv Peter Parlers aufzugreifen, verrät seine durchaus andere Absicht: Nicht einzelne lapidare Formmotive wollte er gegeneinander ausspielen, sondern ein in sich geschlossenes System kreisender Linien und Bewegungen schaffen.

Trotzdem hat man in der Literatur (vgl. Anm. 18) gerade den Spytihněv immer wieder für Peter Parler selbst in Anspruch genommen und dafür vor allem zwei Argumente ins Treffen geführt: zum ersten seine vorzügliche Qualität, die ja tatsächlich jener der beiden Ottokare kaum nachsteht, und zum zweiten seinen physiognomischen Typus, der den beiden Königen der Südkapelle auffallend ähnelt. Nun ist es wirklich unbestreitbar, daß der Kopf des Spytihněv (Abb. 98) wie eine Paraphrase der beiden Ottokarköpfe anmutet (Abb. 105, 106). Vergleicht man ihn aber im einzelnen (und vor den Originalen) mit ihnen, zeigt sich sofort, daß die im engeren Sinne „handschriftlichen“ Elemente der Faktur wieder die gleichen Unterschiede erkennen lassen, die wir auch am Habitus der ganzen Figuren abzulesen vermochten. Das Antlitz des Spytihněv zeigt wesentlich weniger plastische Energie, wirkt stärker durch seine graphischen und dekorativen Werte. Insgesamt hat er den edleren, „schöneren“ Kopf, dafür aber mangelt ihm die sinnliche Qualität der Oberflächen, die bei Ottokar I. in der jeweils anderen Stofflichkeit etwa der runzeligen Haut und des locker fallenden Haares souverän spürbar gemacht wird (Abb. 76, 79).

Wenn es eines letzten Beweises für unsere Vermutung bedürfte, daß die beiden Fürsten der Mittelkapelle von einem sehr bedeutenden, mit Peter Parler jedoch nicht identischen Künstler stammen, dann liefert ihn ein Vergleich der Seitenansichten, wie sie bei Kutal (zit. Anm. 1), Taf. 48–51, zusammengestellt sind. Der entspannte, flach ausgestreckte Spytihněv mit seinem ovalen Körperquerschnitt kann unmöglich derselben Vorstellungskraft entsprungen sein wie der wuchtige, pfeilerhaft plastische Ottokar; die seichte Hügellandschaft seiner Mantelfalten wurde gewiß nicht von jener Hand gestaltet, die den Mantel Ottokars wie ein zerklüftetes Gebirge auftürmte. (Das gleiche gilt übrigens für Ottokar II. und Břetislav I.: Die Profilkontur des letzteren zeigt keinerlei Bewegung, und auch sein Kopf ist flach zurückgesunken; jener hingegen scheint das mächtige Haupt erheben zu wollen, und sein Harnisch wölbt sich kräftig empor – nahezu doppelt so hoch wie der des Břetislav.)

Während Spytihněv in seiner Grundform und auch im Grad seiner Plastizität durchaus den geläufigen Grabfiguren seiner Zeit entspricht, finden sich Analogien zu Ottokar I. auf einer viel älteren Stufe der gotischen Entwicklung. Mit Recht hat man

darauf hingewiesen<sup>22)</sup>, daß wesentliche Qualitäten der architektonischen wie der bildhauerischen Leistungen Peter Parlers dem 13. Jahrhundert verpflichtet sind, ja daß dieser geradezu eine Erneuerung der Kunstgesinnung jenes Zeitalters der großen Dome und Kathedralen gewollt haben muß. In der Tat wurzelt Ottokar I. in Vorstellungen des späten 13. Jahrhunderts, das ja fallweise ganz ähnlich „aktive“ Grabfiguren hervorgebracht hat. Als Beispiele seien etwa der selige Erminold von 1283 in Prüfening oder der 1299 verstorbene Bischof Konrad von Lichtenberg in Straßburg genannt<sup>23)</sup>. Überhaupt wird man vor allem im südwestdeutschen Herkunftsbereich der Parler nach Vorstufen suchen dürfen, wo es beispielshalber im reichen Skulpturenbestand des Freiburger Westportals, namentlich in dessen Archivolten, nicht an gut vergleichbaren Figuren fehlt (Abb. 115).

Hier ist nun eine Frage neuerlich aufzuwerfen, die von der älteren Parler-Forschung bereits mehrfach gestellt worden ist: nämlich die Frage nach dem Bildungsmilieu des jungen Peter Parler und nach seinen allenfalls noch greifbaren Frühwerken aus der Zeit vor seiner Übersiedlung nach Prag<sup>24)</sup>. Wir wissen aus einer Inschrift, die sich über seiner Bildnisbüste in der Triforiengalerie des Veitsdomes befand, daß er im Jahre 1356 von Karl IV. als Dreiundzwanzigjähriger aus Gmünd nach Prag berufen worden war<sup>25)</sup>. Diese wichtige, wenn auch schlecht erhaltene und in ihrer Lesung stellenweise umstrittene Quelle bezeichnet ihn ferner als Sohn eines *Henricus Parlerius* von Köln, der (offenbar im Augenblick der Berufung Peters) Meister in Schwäbisch Gmünd gewesen sei. Sicher ist damit jener Heinrich I. Parler gemeint, der ab 1351 den Chor des Gmünder Heiligkreuzmünsters errichtet hat. Da der Kaiser einen so jungen Mann schwerlich mit der Fortführung des seit dem Tode des Matthias von Arras (1352) verwaisten Prager Dombaus beauftragt hätte, wäre derselbe nicht schon durch eigene Leistungen hinreichend legitimiert gewesen, hat man häufig überlegt, wo Peter eine Sporen verdient haben könnte. Es lag nahe, gerade in Gmünd, woher er ja gemäß der Inschrift gekommen war, nach Spuren des jungen Genius zu forschen. Vor allem die Skulpturen der Gmünder Chorportale schienen dafür Anhaltspunkte zu bieten, und so hat zuletzt Otto Schmitt versucht, jene dem Format nach kleinen, künstlerisch aber sehr großartigen Prophetenfiguren, welche die Archivolten des dortigen Südportals bevölkern, dem Peter Parler als Frühwerke zuzuschreiben<sup>26)</sup>. Hier sind zweifellos Kopftypen vorgeprägt, die man auch an den beiden Prager Ottokaren wiedererkennt<sup>27)</sup>.

<sup>22)</sup> SWOBODA (zit. Anm. 1), S. 14, 26 ff.

<sup>23)</sup> Abbildungen etwa bei H. WEIGERT, Die Stilstufen der deutschen Plastik von 1250 bis 1350, in: Marburger Jahrb. f. Kunstwissenschaft, III, 1927, Taf. 16 c, 33 b.

<sup>24)</sup> Versuche in dieser Richtung findet man bei STIX (zit. Anm. 1), S. 104 ff., PINDER (zit. Anm. 1), S. 60, 66 u. passim, KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), passim, und vor allem bei O. SCHMITT, Prag und Gmünd, Material zur frühen Parlerplastik, in: Kunstgeschichtliche Studien, Dagobert Frey zum 23. April 1943, hrsg. v. H. Tintelnot, Breslau 1943, S. 234 ff.

<sup>25)</sup> Im Wortlaut abgedruckt bei NEUWIRTH, Peter Parler (zit. Anm. 1), S. 114 f.

<sup>26)</sup> SCHMITT, Prag und Gmünd (zit. Anm. 24).

<sup>27)</sup> Ebenda, besonders Abb. 23, 25. – Freilich ist auch darauf hinzuweisen, daß Köpfe von erstaunlich verwandtem Habitus und Ausdruck bereits im mittleren 13. Jh. und wiederum am Freiburger Münster vorgebildet waren, dessen ältere Plastik im Typenvorrat der Parlerhütten einen besonderen Ehrenplatz eingenommen zu haben scheint; vgl. insbesondere die Königsfiguren von den ersten Langhausstreben der Südseite, abgebildet bei O. SCHMITT, Gotische Skulpturen des Freiburger Münsters, Frankfurt a. M. 1926, Taf. 26, 27.

Trotzdem fehlt dieser von Schmitt übrigens nur sehr vorsichtig angedeuteten Hypothese die letzte Überzeugungskraft, weil derartige Einzelmotive ja auch als Formelgut der Werkstatt – etwa durch Musterbücher – übertragbar waren. Wenn man die Gmünder Prophetenfigürchen als ganze betrachtet (Abb. 68), läßt ihre zartgliedrige Beweglichkeit durchaus die Kraft und die massive Wucht der beiden Tumben Peter Parlers vermissen. Auch an den Köpfen selbst fällt ein Vorwiegen der graphisch-ornamentalen Züge auf, das mit der plastisch schwellenden Bildung der Prager Liegefiguren schlecht zusammenstimmt. Dazu kommt, daß die Gmünder Archivoltenpropheten stilistisch auf das engste mit einer Reihe weiterer Skulpturen an den dortigen Chorportalen zusammenhängen; faßt man alle diese Arbeiten – namentlich auch die besten Teile des Weltgerichtsbofenfeldes – gemeinsam ins Auge, spürt man hinter ihnen die Kunst eines sehr bedeutenden und gewiß schon relativ reifen Meisters, der jedoch kaum mit dem jungen Parler identisch gewesen sein kann<sup>28)</sup>. Peter mag zwar unter der Anleitung dieses Bildhauers eine Zeitlang gearbeitet und von ihm manches gelernt haben; eine führende Rolle aber kam ihm in Gmünd offenbar noch nicht zu.

Es scheint nun, als sei die Suche nach Peters ältesten Werken vor allem durch die übertriebene Gewissenhaftigkeit der Forschung selbst erschwert worden. Während nämlich die erwähnte Prager Inschrift seine Berufung durch den Kaiser auf das Jahr 1356 festlegt, nahmen einige Forscher an, diese Zahl sei richtiger 1353 zu lesen<sup>29)</sup>. Vor allem die Argumente Vojtěch Birnbaums haben dieser These zuletzt nahezu allgemeine Geltung verschafft<sup>30)</sup>. Inzwischen hat jedoch Viktor Kotrba diese Frage neuerlich untersucht und ist dabei zu dem entgegengesetzten Resultat gelangt: Die wenigen aus den fünfziger Jahren erhaltenen Baunachrichten sowie das Itinerar Karls IV. sprechen eindeutig dafür, daß der Kaiser Peter Parler doch erst im Jahre 1356 nach Prag holte<sup>31)</sup>.

Damit ist für die vorangehenden Arbeiten unseres Meisters ein größerer Spielraum gewonnen. Nicht nur der 1351 begonnene Chor von Schwäbisch Gmünd kommt nun als Tätigkeitsfeld in Frage, sondern auch andere parlerische Bauten der frühen fünfziger Jahre – etwa der Chor Neubau des Freiburger Münsters (ab 1354) oder der Langbau des Augsburger Ostchores, der neuerdings in die Jahre 1343–1356 datiert wird<sup>32)</sup>. Vor allem aber wird man in diesem Zusammenhang an die Nürnberger Frauenkirche denken dürfen, die um 1350 begonnen wurde und, wie Günther Bräutigam nachgewiesen hat, 1358 im wesentlichen vollendet war<sup>33)</sup>. Daß auch ihr reicher plastischer Schmuck größ-

<sup>28)</sup> Vgl. SCHMITT, Das Heiligkreuzmünster (zit. Anm. 6), Taf. 46–59. – Im übrigen scheint gerade dieser Meister nicht schon ursprünglich aus einer Parlerhütte hervorgegangen zu sein. Seine Formgewohnheiten deuten auf einen Bildhauer hin, der in der oberrheinischen Stiltradition der ersten Jahrhunderthälfte verwurzelt war und erst im Laufe seiner Gmünder Tätigkeit Elemente der Parlerkunst assimiliert hat.

<sup>29)</sup> Vgl. NEUWIRTH, Peter Parler (zit. Anm. 1), S. 14 f. und S. 114, Anm. 5.

<sup>30)</sup> V. BIRNBAUM, Beiträge zur Parlerforschung, in: Prager Rundschau, I, 1931, S. 425 ff. Bedenken dagegen hat bisher nur OPITZ (zit. Anm. 1), S. 34, geltend gemacht.

<sup>31)</sup> Kotrbas Ergebnisse sollen demnächst publiziert werden. Vorläufig danke ich ihm dafür, daß er sie mir in kollegialer Weise mündlich mitgeteilt hat und verweise auf den kürzlich erschienenen Vorbericht: V. KOTRBA, Neue Beiträge zur Parlerforschung, in: XXII<sup>e</sup> Congrès Internat. d'Hist. de l'Art, Resumés, Budapest 1969, S. 62.

<sup>32)</sup> G. HIMMELHEBER, Der Ostchor des Augsburger Domes, Augsburg 1963, S. 39.

<sup>33)</sup> G. BRÄUTIGAM, Gmünd-Prag-Nürnberg. Die Nürnberger Frauenkirche und der Prager Parlerstil vor 1360, in: Jahrb. d. Berliner Museen, III, 1961, S. 38 ff.

tenteils noch in dieser Zeit entstanden ist, konnte Bräutigam vor allem durch die Untersuchung der Gewölbeschlußsteine glaubhaft machen. So tritt in den Schlußsteinen des Langhauses, die ohne Zweifel vor der Gesamtweihe vom 25. Juli 1358 versetzt gewesen sein müssen, bereits ein unverkennbar „parlerischer“ Stil auf<sup>34</sup>).

Bräutigam, der Peter Parler schon ab 1353 in Böhmen tätig dachte, erklärt dieses Phänomen mit der Annahme, der kaiserliche Baumeister habe von Prag aus in den Bau der Frauenkirche eingegriffen und den Stil ihrer Plastik mitbestimmt. Zwar hätten sich aus den mittleren fünfziger Jahren in Prag selbst keine entsprechenden Skulpturen erhalten, doch könnten sie – wenn es sie je gegeben haben sollte – so ähnlich ausgesehen haben wie die Nürnberger Schlußsteine. Das Breite, Kubische und zugleich Verschwommene ihrer Formgebung ließe sich durch den Einfluß erklären, den die Prager Malerei gerade dieser Jahre auf Peter Parler ausgeübt hätte. – Das klingt zunächst sehr bestechend. Sieht man aber näher zu, will es doch scheinen, als ließe sich die spezifische Formensprache dieser Schlußsteine noch zwangloser als vergrößertes Derivat eines eng verwandten, jedoch höherstehenden Stiles deuten, den eine ganze Reihe von Gewändestatuen und Archivoltenfiguren an der Vorhalle der Frauenkirche selbst vertreten<sup>35</sup>). Die Schlußsteine wären also Resultate einer Entwicklung, die sich nicht in Prag, sondern in Nürnberg abgespielt hätte – und zwar noch vor dem Jahr 1358<sup>36</sup>).

Fassen wir etwa den meist als „Zacharias“ bezeichneten Propheten vom rechten Gewände des westlichen Vorhallenportals ins Auge, zeigt auch er eine enge physiognomische Verwandtschaft mit einer der Archivoltenfiguren des Südportals in Schwäbisch Gmünd (Abb. 68, 69); zugleich spürt man, daß er gewiß auf einen anderen Meister zurückgeht als sein dortiger Bruder. Dieser ist viel zarter angelegt, fast so körperlos wie die Propheten der Straßburger Westfassade<sup>37</sup>), ist harmonischer bewegt und gefälliger drapiert. Demgegenüber hat die Nürnberger Statue bereits einen großen Schritt in Richtung auf die Prager Tumben hin getan. Im pfeilerhaften Grundriß, in der abrupten Kopfwendung und nicht zuletzt in vielen Einzelheiten der Formensprache darf sie mit vollem Recht als Vorläuferin der Prager Ottokare gelten. Wenn man zudem bedenkt, daß der Nürnberger Zacharias um 1355 entstanden sein dürfte, die Přemyslidengräber jedoch erst mehr als zwanzig Jahre später geschaffen wurden, wird man die so offenkundige Blutsverwandtschaft zwischen diesen Bildwerken als einen Hinweis auf die mögliche Autorschaft ein und desselben Meisters interpretieren dürfen. Die Untersuchung der Köpfe erhärtet diesen Verdacht (Abb. 81, 105, 106): In beiden Fällen treffen wir auf den gleichen Schädeltyp mit der hochgewölbten, aber relativ

<sup>34</sup>) Ebenda, Abb. 1, 7–11.

<sup>35</sup>) Es sind dies vor allem Figuren an der Westfront der Vorhalle: die Madonna vom Mittelpfeiler samt den sie flankierenden Engeln, einige Archivoltenpropheten, ferner Adam und Eva, der sogenannte Zacharias und die hl. Kunigunde. Auch die Verkündigungsgruppe vom Südportal des Langhauses gehört in diesen Zusammenhang. Vgl. K. MARTIN, Die Nürnberger Steinplastik im XIV. Jahrhundert, Berlin 1927, Abb. 205–209, 213, 214, 220, 221, sowie unsere Abb. 67, 69, 110.

<sup>36</sup>) In Anhang I gehen wir ausführlicher auf die Baugeschichte der Frauenkirche und auf den Stil ihrer Skulpturen ein.

<sup>37</sup>) Die für Gmünd gewiß auch als Vorbilder gedient haben; vgl. die Gegenüberstellung bei SCHMITT, Prag und Gmünd (zit. Anm. 24), Abb. 10, 11.

schmalen und von Falten gefurchten Stirn, mit den kräftigen Backenknochen, den tiefliegenden Augen und den prallen, in großen Wellen elastisch vom Kopf wegstrebenden Locken<sup>38</sup>).

Sollte also Peter Parler vor seiner Berufung nach Prag in Nürnberg tätig gewesen sein? – Außer den eben angestellten Beobachtungen über die grundsätzliche Stilverwandtschaft der Prager und der Nürnberger Skulpturen sprechen auch allgemein historische Überlegungen dafür. Während nämlich über einen Aufenthalt Karls IV. in Gmünd selbst keinerlei Nachrichten vorliegen, besuchte der Kaiser Nürnberg relativ oft. Während er mit dem Bau des Gmünder Münsters zweifellos gar nichts zu tun hatte, geht aus einer Urkunde von 1355 eindeutig hervor, daß er sich als den Stifter und Bauherrn der Frauenkirche betrachtete<sup>39</sup>). Deren architektonische Gestalt weist genug Übereinstimmungen mit dem Langhaus, vor allem aber dem Chor des Heiligkreuzmünsters zu Gmünd auf, daß sich der Gedanke aufdrängt, sie sei ebenfalls von Heinrich Parler entworfen worden. Vermutlich war Heinrich – wenigstens nominell – auch ihr Baumeister (der leider in keiner Urkunde genannt wird); an Ort und Stelle mag ihn jedoch sein begabter Sohn als „Parlier“ vertreten haben. Als der Chor der Frauenkirche im Dezember 1355 im Beisein des Kaisers geweiht wurde, könnte dieser auf Peter aufmerksam geworden sein. Im folgenden Jahr hat er ihn dann – in voller Übereinstimmung mit dem Datum, das die Prager Inschrift nennt – als Meister an seinen Dombau auf dem Hradschin verpflichtet<sup>40</sup>).

Wenn unsere Vermutung zutrifft, sind also einige Plastiken an der Vorhalle der Frauenkirche die einzigen größeren Skulpturen, die – neben den beiden Prager Ottokaren – als vorwiegend eigenhändige Arbeiten Peter Parlers gelten können. Allenfalls wird man noch die beiden figürlichen Konsolen an der nördlichen Pforte der Wenzels-

---

<sup>38</sup>) Daß auch der Kopf Spytihněvs gewisse formale Übereinstimmungen mit dem Nürnberger Zacharias erkennen läßt (Abb. 81, 98), ergibt sich aus seiner offenbar sehr engen Anlehnung an den Prototyp Peter Parlers. In Einzelheiten (wie den zierlicher gedrehten Haarspiralen oder dem flacheren Relief der Wangen) und im lyrisch-schmerzlichen Ausdruck verrät er jedoch wieder deutlich die Eigenart seines Schöpfers.

<sup>39</sup>) BRÄUTIGAM (zit. Anm. 33), S. 39.

<sup>40</sup>) Daß der Kaiser, wie die Inschrift ebenfalls versichert, Peter Parler aus Gmünd berief (*adduxit de ea civitate*), muß dem nicht widersprechen. Die Bauleitung in Nürnberg bedingte zweifellos ausgedehnte Aufenthalte in dieser Stadt, doch wird Peter Gmünd nichtsdestoweniger als seinen Herkunftsort, ja vielleicht sogar als seine eigentliche Arbeitsstätte betrachtet haben. Die Hypothese, er habe schon den Chor von Gmünd entworfen, hat angesichts der auffälligen Übereinstimmung mancher Details, aber auch einiger grundsätzlicher Qualitäten des Prager Chores mit dem Gmünder viel für sich; vgl. W. CLASEN, Hinrich Brunsberg und die Parler, in: Neue Beiträge zur Archäologie und Kunstgeschichte Schwabens (Festschrift Julius Baum), Stuttgart 1952, S. 48–57. Man wird Clasens sehr einleuchtende Argumentation (Heinrich I. Parler als Meister des Gmünder Langhausbaues ab etwa 1330, d. h. abgesehen von dessen etwas älterem Westteil; der Chor ab 1351 nach einem Entwurf Peters, der hier Erfahrungen seiner Wanderjahre in Westeuropa verarbeitet) vielleicht insofern modifizieren dürfen, daß man Heinrich zwar die verantwortliche Urheberschaft des Gmünder Chores (wie auch, möchten wir meinen, der Frauenkirche) beläßt, zugleich aber annimmt, der Sohn habe an diesen Planungen mitgearbeitet und jene neuen Ideen in sie eingebracht, die über die Kunst der älteren Parlergeneration hinausweisen. Daß der bei Baubeginn des Gmünder Chores knapp achtzehnjährige Peter offiziell als dessen Meister firmiert hätte, ist ohnehin ausgeschlossen, und auch die mehrfach genannte Prager Inschrift bezeichnet ausdrücklich Heinrich als den *magister* von Gmünd, während sie nichts davon berichtet, daß Peter vorher schon in einer anderen Stadt als Meister gewirkt hätte.

kapelle am Veitsdom in sein engeres Œuvre einbeziehen dürfen<sup>41</sup>). Die dumpfe Leidenschaft, die heute noch aus den schwerfälligen Bewegungen dieser arg verstümmelten Gestalten spricht, ist ganz von seinem Geiste. Vor allem der Petrus der linken Konsole stimmt hinsichtlich seines zähflüssigen Faltenstils und seines ergriffenen, ausdrucks-mächtigen Antlitzes mit dem Nürnberger „Zacharias“ noch ganz eng überein; so korrespondiert etwa die Betonung der oberen Augenlider oder die Art, wie die Augäpfel von den hochsitzenden Backen gleichsam bedrängt werden, noch durchaus dem Propheten, während das gesteigerte Pathos bereits auf die Prager Königstumben vorausweist (Abb. 79–81, 105, 106). Stilistisch (und chronologisch) steht diese um 1365–1370 entstandene Konsole tatsächlich fast genau in der Mitte zwischen den frühen Nürnberger und den späteren Prager Werken.

Zweifellos könnten wir besser über Peter Parlers Qualitäten als Bildhauer urteilen, wenn sich auch nur Spuren des 1386 von ihm begonnenen Prager Chorgestühles erhalten hätten<sup>42</sup>). Falls die bestechende Vermutung zutrifft, in den jüngeren Teilen der Bamberger Chorgestühle hätte sich „ein Abglanz davon“ erhalten<sup>43</sup>), dann wären es wohl vor allem die kleinen Prophetenfigürchen der Dorsalwand, die man als Reflexe von Peter Parlers Spätstil ansehen dürfte<sup>44</sup>). Überhaupt wäre es reizvoll, dem Einfluß seiner Kunst in Prag, aber auch außerhalb Böhmens nachzugehen. Im Rahmen dieser Studie beschränken wir uns auf einige Bemerkungen zu den Triforienbüsten des Veitsdomes, die in Anhang III zusammengestellt sind.

Ehe wir uns nun wieder jenem anonymen Meister zuwenden, den wir weiter oben als den Schöpfer der beiden Tumben in der mittleren Chorkapelle des Prager Domes kennengelernt haben, empfiehlt es sich, eine Reihe parlerischer Skulpturen zu betrachten, die sich in einer ganz anderen Landschaft, nämlich am Niederrhein, erhalten haben. Sie gliedern sich dort in das sehr reiche, aber stilistisch uneinheitliche Figurenensemble des Kölner Petersportals ein. Dieses ist bekanntlich das einzige Westportal des Domes, das noch im Mittelalter, nicht erst im 19. Jahrhundert ausgeführt wurde. Seine Bauzeit ist umstritten, und auch die zwei an den Skulpturen ablesbaren Werkstattstile sind noch nicht zuverlässig datiert<sup>45</sup>). Dem einen derselben gehören die fünf originalen Apostelstatuen der Gewände und die sitzenden Propheten im Türsturz an, dem anderen die beiden Register des Bogenfeldes sowie die Mehrzahl der Archivoltenfiguren. In der zuletzt genannten Gruppe lassen sich wieder zwei Stilvarianten feststellen, die am eindeutigsten durch die Meister der beiden Bogenfeldstreifen repräsentiert werden: durch den des Simon-Magus-Sturzes im oberen und den der Verhör- und Martyrienszene im unteren Register (Abb. 94 bzw. 92, 93, 96).

<sup>41</sup>) KUTAL (zit. Anm. 1), Taf. 44, 45. OPITZ (zit. Anm. 1), S. 36, hat bezweifelt, daß sie bei der Kapellenweihe von 1367 schon fertig waren, weil die vor dieser Pforte liegenden Teile des Chores erst 1369/70 gebaut wurden; dieses Argument ist freilich nicht zwingend. Uns berührt die Datierungsfrage hier nur am Rande.

<sup>42</sup>) Die Inschrift im Triforium (vgl. Anm. 25) erwähnt die *sedilia chori illius* ausdrücklich bei der Aufzählung seiner wichtigsten Leistungen.

<sup>43</sup>) H. WENTZEL, Die Passionsreliefs in Maulbronn, in: Neue Beiträge . . . (zit. Anm. 40), S. 44–47.

<sup>44</sup>) Ebenda, Abb. 15.

<sup>45</sup>) Am ausführlichsten behandelt bei W. QUINCKE, Das Petersportal am Dom zu Köln, Bonn 1938. Weitere Literatur wird in Anhang II genannt.

Die Gewändestaturen und die Sturzpropheten (Abb. 83, 95, 120) besprechen wir ausführlicher in Anhang II; sie lassen sich in die Jahre kurz vor 1380 datieren. Die Werkstatt des Bogenfeldes und der Archivolten hingegen hat man schon seit langem als parlerisch erkannt und bisher durchwegs „um 1390“, wenn nicht noch später, angesetzt. Daß in der Spätzeit des 14. Jahrhunderts Angehörige der Parlersippe in Köln als Bildhauer tätig waren, wird durch die bekannte Büstenkonsole des Schnütgen-Museums eindeutig bewiesen<sup>46)</sup> (Abb. 112): Ihren Zusammenhang mit der Parlerkunst bezeugen das Wappen mit dem Winkelhaken sowie die typenmäßige Verwandtschaft mit manchen der Prager Triforienbüsten (Abb. 111). Nicht nur das Büstenmotiv an sich, auch der Schnitt der Augen, die Bildung der Nase und der Brauen sowie die weiche Modellierung der Kinn-Wangen-Partie und der zur Andeutung eines Lächelns geschürzten Lippen verraten, daß manche der Prager Königinnen in der direkten Ahnenreihe des Kölner Frauenkopfes stehen. Vergleicht man nun diese Büste mit weiblichen Köpfen aus den Archivolten des Petersportals (Abb. 112, 113), wird evident, daß sie von demselben Meister – es ist jener des unteren Bogenfeldstreifens – geschaffen wurde.

Die zweite Kraft dieser Werkstatt ist ein in vieler Hinsicht noch radikalerer Vertreter der Prager Parlerkunst gewesen. Wo der Meister des unteren Registers (Abb. 93, 96) vergleichsweise zarte und musikalisch schwingende Figuren zu eurhythmisch komponierten Gruppen vereinigt, setzt der des oberen Streifens (Abb. 94) plumpere und realistisch agierende Gestalten in kontrastreiche Beziehung. Schon ein erster Vergleich zeigt, daß jener dem Schöpfer des mittleren Prager Tumbenpaares nahesteht, während dieser seinen Stil eher von den beiden Ottokaren Peter Parlers herleitet.

Ehe wir aber auf die beiden Varianten des Parlerstils in Köln genauer eingehen, muß die übliche Datierung dieser Skulpturen auf die Jahre um oder nach 1390 überprüft werden. Die relative Üppigkeit der Draperien und ein in Prag nirgends belegbarer Reichtum des Saumlineaments scheinen zunächst entschieden für einen späteren Ansatz zu sprechen. Bedenkt man jedoch die unmittelbare Nähe etwa der Kölner Konsole zu den Prager Triforienbüsten aus den späten siebziger Jahren, melden sich die ersten Zweifel. Dazu kommt, daß jener Soldat, der im unteren Bogenfeldstreifen Paulus dem Kaiser Nero vorführt, eine Rüstung trägt, die in allen Details den kriegerischen Fürsten der Prager Tumben entspricht<sup>47)</sup> (Abb. 61, 62, 93); ein sehr ähnlicher Harnischtyp ist zudem schon in einem kölnischen Rittergrab von 1372 belegt<sup>48)</sup>.

Wäre es in diesem Falle noch denkbar, daß der Autor des unteren Reliefs bloß eine veraltete Kostümform beibehielt, als er – um 1390 – seine Werke schuf, so läßt sich für den des oberen Streifens auch stilkritisch nachweisen, daß seine Kölner Tätigkeit in die Zeit um 1380 gefallen sein muß. Denn einerseits geht er offenkundig von jenem Stilniveau aus, das Peter Parler in den beiden Ottokar-Tumben von 1377 erreicht hatte,

<sup>46)</sup> „Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl“, Köln 1961<sup>2</sup>, Nr. 99; hier auch die ältere Literatur. – Die Büste wurde nach der Überlieferung „am Margaretenkloster“ beim Kölner Dom gefunden, was ihre mehrfach vermutete Herkunft aus dem alten Dom selbst nicht ausschließt.

<sup>47)</sup> Das gleiche gilt für die beiden von derselben Hand geschaffenen ritterlichen Heiligen Georg und Quirinus in den Archivolten des Petersportals; vgl. KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 90, und unsere Abb. 97.

<sup>48)</sup> Grabmal des Gottfried von Arnsberg († 1372); vgl. P. CLEMEN, Der Dom zu Köln (Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz 6/III), Düsseldorf 1937, S. 279 f., Fig. 216, 217.

andererseits wirken seine Figuren entschieden altertümlicher als etwa die Statuen des Altstädter Brückenturms, die in den achtziger Jahren entstanden sind<sup>49</sup>). Vergleicht man einen der von ihm geschaffenen Kölner Archivoltenpropheten mit dem Sitzbild Karls IV. in Prag (Abb. 89, 90), vertritt letzteres deutlich die jüngere Stilstufe<sup>50</sup>). Dies vor allem insofern, als der Mantel des Kaisers (am entschiedensten in der großen, mit sanftem Schwung vom linken Knie herabfließenden Stoffbahn) bereits charakteristische Drapierungsmotive des „Weichen Stils“ vorwegnimmt, während der Kölner Prophet noch das uneinheitliche Faltensystem der siebziger Jahre beibehält, das die Gewänder an manchen Stellen schlaff dem Zufall überläßt, um sie an anderen schlaufenartig um die Gliedmaßen zu spannen. Damit ergibt sich auch für die parlerischen Plastiken des Petersportals ein Datum um 1380; sie müssen also in engster zeitlicher Nachbarschaft zu den dortigen Gewändestatuen entstanden sein. Wir werden noch davon zu sprechen haben, daß die plastische Dekoration dieser Pforte zwar von zwei Ateliers verschiedener Herkunft, jedoch in einem Zuge ausgeführt worden sein muß (Anhang II).

Berücksichtigt man die hier vorgeschlagene Chronologie, lassen sich aus den nichtsdestoweniger sehr engen Übereinstimmungen zwischen den Archivoltenfiguren der „zweiten“ Hand in Köln und den beiden Herrscherstatuen am Prager Brückenturm vielleicht noch weitere Schlüsse ziehen. So wäre wohl ernsthaft zu überlegen, ob letztere nicht von demselben Meister, bald nach seiner Rückkehr aus Köln, geschaffen worden sein könnten. Der Kopf des jungen Königs Wenzel vom Brückenturm steht mit seiner festen, ovalen Grundform, den glatt gewölbten Oberflächen, den prallen Lockenschnörkeln, der stumpfen Nase und den angestrengt glotzenden Augen manchen der viel kleineren Kölner Propheten wirklich auffallend nahe (Abb. 87, 88). Otto Kletzl hat die Vermutung geäußert, jene „zweite“ parlerische Kraft des Petersportals sei Michael II. von Savoyen gewesen, ein Sohn des Kölner Dombaumeisters gleichen Namens<sup>51</sup>). Dieser jüngere Michael scheint in Prag sowohl ab 1372 als auch 1383/84 als Steinmetz nachweisbar<sup>52</sup>); noch vor 1380 muß er eine Tochter Peter Parlers geheiratet haben und war somit ein Schwiegersohn des Prager Dombaumeisters<sup>53</sup>). Diese Nachrichten würden der zeitlichen Abfolge der für ihn in Frage kommenden Plastiken durchaus entsprechen, und auch der enge stilistische Anschluß an Peters Přemyslidentumben ließe sich aus diesem Verwandtschaftsverhältnis erklären. Freilich liefern diese Indizien, so gut sie auch zusammenstimmen, noch keinen endgültigen Beweis.

<sup>49</sup>) OPITZ (zit. Anm. 1), S. 98 ff., Taf. 73–84. – KUTAL (zit. Anm. 1), S. 56 ff., Taf. 88–92.

<sup>50</sup>) Diese Gegenüberstellung auch schon bei KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 91, 92, der an sie allerdings andere Überlegungen knüpft.

<sup>51</sup>) KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), S. 112. – Zur Familie der „Savoyen“ vgl. den entsprechenden Artikel Kletzls in: THIEME-BECKER (zit. Anm. 1), Bd. 29 (1935), S. 514 f.

<sup>52</sup>) Vgl. NEUWIRTH, Wochenrechnungen (zit. Anm. 7), S. 31 und passim (*Michael Colner oder de Colonia*), sowie NEUWIRTH, Peter Parler (zit. Anm. 1), S. 126, Nr. 21, und S. 127, Nr. 23 (*Michael latomus de Colonia bzw. Michael von Sabogen*).

<sup>53</sup>) NEUWIRTH, Peter Parler (zit. Anm. 1), S. 10 f., 25. – Im März 1377 wird Michael mehrfach für *capita monstra* bezahlt (NEUWIRTH, Wochenrechnungen, S. 283, 285); hier handelt es sich offenbar um groteske Masken von den äußeren Pfeilern des Chorpolygon, die zum Teil auch stilistisch den Werken der „zweiten“ parlerischen Hand in Köln und den Herrscherfiguren des Altstädter Brückenturmes nahestehen; vgl. OPITZ (zit. Anm. 1), S. 57, 59, 61 (jeweils die Abb. rechts unten).

Was nun den „ersten“ parlerischen Meister anlangt, der die Büstenkonsole mit dem Parlerwappen sowie am Petersportal den unteren Reliefstreifen samt den stilistisch zugehörigen Archivoltenfiguren geschaffen hat, so wurde er schon längst und auf Grund sehr überzeugender Argumente mit Heinrich IV. Parler identifiziert<sup>54</sup>). Da dieser in den Wochenrechnungen von St.Veit und in späteren Urkunden als Steinmetz bezeugt ist, darf man auch in Prag nach Werken seiner Hand Umschau halten, wobei die problematische Wenzelsstatue von 1373 zunächst bewußt ausgeklammert sei.

Geht man dabei von den Skulpturen des Petersportals aus, wird man unweigerlich auf die beiden Tumben der mittleren Chorkapelle des Veitsdomes als auf Zeugnisse einer merkwürdig verwandten Gesinnung verwiesen. Das charakteristische Körpergefühl des Spytihněv mit seiner wohlklingenden und zugleich ein wenig verquälten Serpentinierung tritt auch an dem Kölner Tympanon in immer neuen Abwandlungen auf; am besten ist das an der Gruppe um den Kaiser Nero abzulesen, der mit Simon Magus und den Apostelfürsten disputiert (Abb. 63, 96). Was in Köln über die Prager Liegefigur hinausgeht, ist die kompliziertere Struktur der Draperien, in denen nun – neben den regelmäßigen Faltenwülsten – auch die weich einsackenden Mulden und das Lineament der Säume eine größere Rolle spielen. Diese abweichenden Qualitäten sind freilich nicht allzu schwer zu erklären: Wir müssen uns nur vor Augen führen, daß der Prager Meister hier in einem für ihn neuen und gewiß stimulierenden Milieu tätig war und daß gerade in dieser niederländisch-niederrheinischen Kunstlandschaft schon um 1380 gewisse ornamentale Züge, aber auch die mehr realistischen Elemente des Internationalen Stiles weitgehend vorbereitet waren. Primär mag ihn schon jenes bodenständige Atelier beeinflußt haben, dessen Kräfte vielleicht knapp vor ihm, wahrscheinlicher aber noch neben ihm, an den unteren Partien des Petersportals und an den beiden äußeren Bogenläufen gearbeitet haben (vgl. Anhang II). Gerade einige seiner eigenen Archivoltenpropheten lassen, stellt man sie neben die Relieffiguren des Sturzes, die Übernahme kennzeichnender Drapierungsmotive unschwer erkennen (Abb. 83, 84). Die eigentümliche Neigung des Gewandes, sich an den Rändern in der Art welcher Rosenblätter einzurollen und so die Saumlinien zu komplizieren, finden sich noch ähnlicher bei manchen Plastiken des nordfranzösischen Raumes. Das wohl bekannteste Beispiel liefern die Figuren vom „Beau Pilier“ der Kathedrale von Amiens, die zwischen 1376 und 1380 entstanden sind<sup>55</sup>).

Natürlich wissen wir nicht, ob unser Meister Amiens von Köln aus wirklich besucht hat; ganz auszuschließen ist eine solche Reise sicher nicht. So hören wir etwa, daß Heinrich Parler im Jahre 1387 die gut doppelt so weite Strecke zwischen Brünn und Köln innerhalb von etwa sechs Wochen gleich zweimal bewältigt hat<sup>56</sup>). Auf jeden Fall

<sup>54</sup>) Zuerst bei H. ROSENAU, *Der Kölner Dom, seine Baugeschichte und historische Stellung*, Köln 1931, S. 137 ff.; vgl. ferner KLETZL, *Parlerplastik* (zit. Anm. 1), S. 110 f.

<sup>55</sup>) G. TROESCHER, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts*, Freiburg o. J. (1932), Taf. I, II. – Das Datum dieser Statuenserie wird überzeugend begründet bei P. PRADEL, *L'auteur des statues du „beau-pilier“ de la cathédrale d'Amiens*, in: *Recueil Clovis Brunel. Mém. et doc. publiés par la Soc. de l'École des Chartes XII*, 1955, vol. II, S. 390–396.

<sup>56</sup>) Er unternahm diese Fahrt, um finanzielle Angelegenheiten zu regeln. Vom 22. September 1387 datiert ein Empfehlungsbrief des Rates von Brünn, den Heinrich auf seine Reise nach Köln mitnahm (NEUWIRTH, *Peter*

müssen wir grundsätzlich mit der Möglichkeit rechnen, daß ein Prager Bildhauer, der sich längere Zeit in Köln aufhielt, zumindest die nahe gelegenen südniederländischen Gebiete besucht hat. Dem protestantischen Bildersturm und der Baufreude der Gegenreformation ist die gewiß sehr wichtige vlämische Monumentalplastik des späten 14. Jahrhunderts bis auf geringe Reste zum Opfer gefallen, doch können uns die figürlichen Konsolen der Rathäuser in Brügge und Mecheln oder die bekannten Brüsseler Propheten noch heute eine ungefähre Vorstellung von ihrem stilistischen und Qualitätsniveau geben. Sie alle stammen aus den späten siebziger oder frühen achtziger Jahren und korrespondieren in ihrer künstlerischen Haltung durchaus der gleichzeitigen niederländischen Malerei, für welche die Tapisserien von Angers (die Jean Bondol aus Brügge um 1375 entworfen hat) das kostbarste Zeugnis sind. Die Kölner Bogenlauffiguren Heinrich Parlers – wie auch die seines Gefährten – verdanken diesem „franko-vlämischen“ Milieu zweifellos schon wesentliche Anregungen (Abb. 84–87).

Doch kehren wir zu dem Verhältnis zwischen den Prager Tumben der mittleren Chorkapelle und den Skulpturen des Petersportals zurück. Nicht nur die Relieffiguren des unteren Bogenfeldstreifens, sondern auch einige der Archivoltenheiligen paraphrasieren den Kopf des Spytihněv (Abb. 98). Vor allem der hl. Quirinus (Abb. 97) weist frappierende Übereinstimmungen auf; wenn man eine gewisse malerische Auflockerung der Einzelformen, die wohl dem Einfluß der niederdeutschen Kunstlandschaft zugeschrieben werden darf, in Abzug bringt, stellt sich der Kölner Kopf als nahezu wörtliche Wiederholung des Pragers dar. Dazu kommt die enge Verwandtschaft im Ausdrucksmäßigen, jener unverwechselbare Zug schmerzlicher Resignation, der die beiden Gesichter prägt. Zu einem analogen Ergebnis führt der Vergleich zwischen Quirinus und der Gestalt des ritterlichen Břetislav in der mittleren Prager Chorkapelle (Abb. 62, 97). Ganz abgesehen davon, daß die Rüstungen – wie schon erwähnt – in den meisten Details übereinstimmen, springt sofort der ganz ähnliche, elegisch gestimmte Bewegungsrhythmus beider Figuren ins Auge. Die Reihe solcher Beispiele ließe sich noch fortsetzen; sie stützen sämtlich unsere Vermutung, der „erste“ parlerische Meister des Petersportals sei mit dem Schöpfer des mittleren Prager Tumbenpaares identisch gewesen. Und wenn die sehr einleuchtende Hypothese zutrifft, jener in Köln tätige Künstler sei Heinrich IV. Parler gewesen, wird man diesen Namen auch für Břetislav I. und Spytihněv beanspruchen dürfen.

An dieser Stelle drängt sich schließlich die Frage auf, ob die vielleicht ebenfalls mit einem Steinmetzen Heinrich in Verbindung zu bringende Prager Wenzelsstatue dem hier greifbar gewordenen Œuvre eingeordnet werden kann. – Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß sich der gerüstete Břetislav der Mittelkapelle von Peter Parlers Ottokar II. ganz ähnlich unterscheidet wie der Spytihněv von Ottokar I. Die Unterschiede gründen gleichermaßen im Formalen wie im Geistigen: Wo Peter Parler eine betont aktive, ja aggressive Persönlichkeit vor uns hinstellt (Abb. 61), gibt Heinrich Parler seinem Břetislav (Abb. 62) den Charakter eines „passiven Helden“, der die Bewegungen des eigenen Körpers mehr zu erdulden als willentlich auszuführen scheint.

---

Parler, zit. Anm. 1, S. 129, Nr. 26); am 13. November des gleichen Jahres siegelt er bereits wieder in Brünn. (E. W. BRAUN, Biographisches über Heinrich Parler von Gmünd den Jüngeren, in: Repertorium f. Kunstwiss., 44, 1924, S. 287–289.)

Die Freude Peters an der prallen Oberfläche und der haptischen Form äußert sich gerade in solchen Einzelzügen, die bei Břetislav bezeichnenderweise fehlen – im relativ zu groß geratenen Kopf des Ottokar etwa, in der glatten Kalotte seines Hermelinkragens oder in der aufdringlichen Plastizität seines reichen, aber derb gearbeiteten Gürtels.

Vergleicht man nun die Wenzelsstatue mit diesen beiden ritterlichen Tumbenfiguren, gibt sie ihre morphologische und gesinnungsmäßige Verwandtschaft mit dem Břetislav Heinrich Parlers unmittelbar zu erkennen (Abb. 61, 62, 75). Kennzeichnend sind etwa die eigentümliche Verschiebung der Körperachsen, durch die das Gewicht der Schulterpartie vom Standbein weg und zum Spielbein hin verlagert wird, ferner die Neigung des Kopfes, in der sich die schwingende Gesamtbewegung der Gestalt vollendet, und schließlich der nahezu gleichlautende Umriß der Figur. Ergänzend ist noch auf die kleinere Bildung des Kopfes und die ganz allgemeine Reduktion des Volumens hinzuweisen, die den Wenzel wie den Břetislav gleichermaßen von Ottokar II. unterscheiden. Bestätigt wird dieser Befund durch den Vergleich charakteristischer Formdetails, etwa der bohrerkopffartigen Einrollungen an den Enden der Haar- und Bartlocken, die bei Wenzel und Spytihněv übereinstimmend sehr zierlich, bei den zwei Ottokaren dagegen derb und summarisch ausgeführt sind (Abb. 76, 77, 79).

Weitere Argumente lassen sich beibringen, wenn man auch die Kölner Arbeiten Heinrich Parlers in die Untersuchung einbezieht. Der schon erwähnte Archivoltenprophet am Petersportal weist, stellt man ihn dem Wenzel gegenüber, den gleichen schlanken Schädeltypus, eine wieder sehr ähnliche Haarbehandlung und schließlich einen fast identischen Schnitt von Mund, Nase und Augen auf<sup>57)</sup> (Abb. 77, 78). Als Kopf eines älteren Mannes mit gefurchter Stirn fehlt ihm freilich jene für den Wenzel so charakteristische Glätte und Undurchdringlichkeit der Oberfläche, zieht man jedoch jugendlichere Köpfe aus den Kölner Archivolten zum Vergleich heran, lassen sich dort auch diese Qualitäten konstatieren<sup>58)</sup>.

Man darf also den Prager Wenzel (fast möchte man sagen: überraschenderweise) auch auf Grund stilkritischer Argumente dem Œuvre Heinrichs IV. Parler zuzählen. Freilich ist damit noch nicht gesagt, daß jener Heinrich der Wochenrechnungen von 1373, der für fünftägige Arbeit an einer *ymago S. Wenceslai* bezahlt wurde, tatsächlich Heinrich Parler gewesen ist – es kann sich ja ebensogut um einen Gehilfen gehandelt haben, der nur zufällig den gleichen Namen trug. Ebenso fehlt uns bekanntlich die letzte Gewißheit, ob sich die Notiz von 1373 gerade auf diese Statue bezieht. Wenn wir uns jedoch der von Opitz gemachten Beobachtung erinnern, daß nämlich die Wochenrechnungen gerade von März bis Mai 1373 über jenen sonst regelmäßig genannten Heinrich schweigen, werden wir zuletzt der alten Hypothese mit wesentlich verringerten Vorbehalten zustimmen können: Die in Prag erhaltene Wenzelsstatue ist nahezu sicher von Heinrich Parler und höchstwahrscheinlich schon im Frühjahr 1373 geschaffen worden.

Denn auch unabhängig von der Nachricht der Wochenrechnungen scheint es plausibel, für diese Figur ein relativ frühes Entstehungsdatum – jedenfalls noch vor den Tumben von 1377 – anzunehmen. Die stilistische Entwicklung, die von ihr ausgeht

<sup>57)</sup> Die Nasen sind allerdings nur beschränkt vergleichbar, da die des Wenzel eine ergänzte Spitze hat.

<sup>58)</sup> Etwa an dem hl. Stephanus; vgl. H. PETERS, *Der Dom zu Köln 1248–1948*, Düsseldorf 1948, Taf. 78.

und über die beiden Přemysliden der Mittelkapelle zu Heinrichs Kölner Portalskulpturen führt, ist in sich folgerichtig und durchaus in dem etwa siebenjährigen Zeitraum zwischen 1373 und 1380 vorstellbar. Die im älteren Schrifttum eingebürgerte Datierung des Petersportals um oder nach 1390 entbehrt – wie wir gesehen haben – einer zwingenden stilgeschichtlichen Begründung, und auch die überlieferten Daten zur Biographie Heinrich Parlers sprechen nicht unbedingt für einen so späten Ansatz seines Aufenthaltes in Köln:

Heinrich wird zwar noch in den letzten überlieferten Prager Wochenrechnungen vom Herbst 1378 erwähnt, doch haben wir dann keine Nachricht mehr über ihn bis zu jener Urkunde vom 26. Juli 1381, mit welcher Markgraf Jobst von Mähren die Stadt Brünn anweist, dem *Heinrico, magistro structuralarum nostrarum*, ab dem St.-Michaels-Tag (29. September) des gleichen Jahres ein wöchentliches Gehalt auszuzahlen<sup>59</sup>). Als diese Urkunde ausgestellt wurde, muß Heinrich zwar schon berufen gewesen sein, dürfte sich aber noch gar nicht in Brünn aufgehalten haben; jedenfalls sollte er seine Arbeit nicht früher als Ende September 1381 aufnehmen. Drei Jahre später hören wir erstmals von seiner Frau Drutginis (Drudekein), die – wie schon erwähnt – eine Tochter des Kölner Dombaumeisters Michael gewesen ist<sup>60</sup>). Sie dürfte damals schon seit einiger Zeit mit Heinrich verheiratet gewesen sein, weil sie in dem betreffenden, zu Brünn datierten Schriftstück ihre kölnische Leibrente dem Michael II. von Savoyen (ihrem Bruder) als Kompensation für eine Bürgschaft abtritt, die dieser für sie und ihren Gemahl in Prag geleistet hatte. Die Summe dieser Nachrichten darf man wohl so interpretieren, daß sich Heinrich schon zwischen 1378 und 1381, nicht erst um 1390, in Köln aufgehalten hat: Damals warb er um die Hand der Drutginis und lieferte als Mitarbeiter am Dombau seines künftigen Schwiegervaters einen Beweis seiner Fähigkeiten. Michael II. von Savoyen, der schon vorher Heinrichs Base, die Tochter Peter Parlers, geheiratet hatte, mag Heinrich auf dieser Reise begleitet und seine Werbung beim eigenen (und der Drutginis) Vater unterstützt haben; auch aus diesem familiären Blickwinkel gesehen scheint es einleuchtend, ihn mit dem „zweiten“ parlerischen Bildhauer zu identifizieren, der am Petersportal mitgewirkt hat.

In Brünner Urkunden der Jahre 1381–1387 ist von Heinrich Parler mehrfach die Rede; nach diesem letzten Datum haben wir keine Nachricht mehr von ihm. Da nun in Mähren weder Bauten noch Bildwerke überliefert sind, die sich mit seiner Tätigkeit als markgräflicher Hofarchitekt in Verbindung bringen ließen, nahm Kletzl an, Heinrich sei in Brünn nicht ausreichend beschäftigt gewesen und deshalb gegen 1390 nach Köln übersiedelt, wo sein Schwiegervater bis in die frühen neunziger Jahre dem Dombau vorstand. Wir haben gesehen, daß dieses Datum dem Petersportal keineswegs entspricht und daß sich Heinrich schon zehn Jahre früher am Niederrhein aufgehalten haben dürfte. Allerdings müssen wir nun zweierlei überlegen: einerseits, wo unser Meister seine Ausbildung genossen hat, ehe er um 1373 in Prag greifbar wird, und andererseits, welche Leistungen er während der achtziger Jahre in Mähren vollbracht haben könnte. Beide Fragen lassen sich nicht mit Sicherheit beantworten, doch möchte ich wenigstens die Richtungen andeuten, in denen man nach Lösungen suchen könnte.

<sup>59</sup>) NEUWIRTH, Peter Parler (zit. Anm. 1), S. 122, Nr. 15.

<sup>60</sup>) Ebenda, S. 127, Nr. 23.

Was Heinrichs Herkunft anlangt, wird man von dem Prager Wenzel als seinem wohl ältesten Werk auszugehen haben. Seit Kletzls weit ausholender Studie über diese Figur<sup>61)</sup> hat man stets auch einen fürstlichen Heiligen im Chor der Nürnberger Frauenkirche zutreffend als Standbild des böhmischen Patrons angesprochen und für eine Replik der Prager Statue gehalten (Abb. 114). Inzwischen haben freilich Bräutigams Untersuchungen über die Frauenkirche<sup>62)</sup> eine Entstehung der dortigen Skulpturen erheblich vor den Prager Werken, nämlich noch in den fünfziger Jahren, wahrscheinlich gemacht. Tatsächlich ist der Nürnberger Wenzel die stilistisch altertümlichere Figur und unterscheidet sich von seinem Prager Bruder in so vielen ikonographischen Einzelheiten, daß man ihn nur mit erheblichen Schwierigkeiten von diesem herleiten könnte. Nicht zuletzt spricht für sein höheres Alter, daß seine Kostümierung fast wörtlich mit jener Herzog Rudolfs IV. von Österreich auf dessen großem Siegel von 1359 übereinstimmt (Abb. 117). Inwieweit zwischen diesen beiden eng verwandten Figuren konkrete Beziehungen bestanden haben, muß hier nicht untersucht werden; wohl aber verdient die Tatsache Beachtung, daß sich gerade in Wien die überzeugendsten Vorstufen der Prager Wenzelsstatue finden.

Entgegen der üblichen Spätdatierung der sogenannten Wiener Herzogswerkstatt hat Antje Kosegarten neuerdings in mehreren Aufsätzen überzeugend dargelegt, daß die Masse dieser Skulpturen noch zu Lebzeiten Rudolfs IV., also vor 1365, entstanden sein muß<sup>63)</sup>. Im Rahmen dieser Werkstatt entstanden nun insgesamt vier Herzogsfiguren, an denen sich eine schrittweise Entwicklung ablesen läßt, die kontinuierlich vom Nürnberger zum Prager Wenzelstypus hinführt. Der dem Nürnberger Wenzel so auffallend ähnlichen Gestalt des Herzogs auf seinem Siegel steht seine Grabfigur im Stephansdom relativ am nächsten<sup>64)</sup>: Mit ihrem zarten, schlauchig gelenklosen Körper, mit dem weich zwischen Oberarmen und Brustkorb einsackenden Mantel und nicht zuletzt in allen Details ihrer Kostümierung bleibt sie über das herzogliche Siegelbild dem Typus der Nürnberger Statue zumindest mittelbar verbunden.

Die nächste Stufe vertritt dann das Standbild des Herzogs von der Westfassade des Domes, das, wenn ich recht sehe, ein etwas jüngeres Werk jenes Meisters ist, der auch das Rudolfsgrab geschaffen hat. Die monumentalere Aufgabe hat eine Straffung und Aktivierung der Gestalt bewirkt (Abb. 72), ohne daß der schon von Kosegarten beobachtete kleinkunsthafte Zug ganz verschwunden wäre. In der Formensprache besteht hier keinerlei Gemeinsamkeit mehr mit dem Nürnberger Heiligen; eher fühlt man sich – wie auch schon angesichts des merkwürdigen Typus des Rudolfsgrabes und mehr noch des Siegels – auf nordwesteuropäische Prototypen sowohl der Sepulkralplastik als auch der „arts mineurs“ und der Buchmalerei verwiesen<sup>65)</sup>.

61) O. KLETZL, Die Wenzelsstatue (zit. Anm. 15).

62) Zit. Anm. 33.

63) A. KOSEGARTEN, Zur Plastik der Fürstenportale am Wiener Stephansdom, in: Wiener Jb. f. Kunstgesch., XX, 1965, S. 74 ff. – A. KOSEGARTEN, Parlerische Bildwerke am Wiener Stephansdom aus der Zeit Rudolfs des Stifters, in: Zeitschr. d. dt. Ver. f. Kunstwiss., XX, 1966, S. 47 ff.

64) KOSEGARTEN, Parlerische Bildwerke (zit. Anm. 63), Abb. 2.

65) Auf diese sehr fesselnden Probleme kann im Rahmen der vorliegenden, einem anderen Thema gewidmeten Studie nicht näher eingegangen werden. Außer dem nordfranzösisch-niederländischen Raum scheint hier auch England eine gewisse Rolle gespielt zu haben.

Zwei weitere Herzogsfiguren (diesmal nur in halber Lebensgröße) finden sich als Stifter in den Gewänden der beiden „Fürstentore“ am Langhaus von St. Stephan; beide Male dürfte wieder Rudolf dargestellt sein<sup>66</sup>). Der schlanke, ungewöhnlich geschmeidige, in allen Gliedmaßen zart bewegte Herzog des Singertores (Abb. 73) schließt noch in mancher Hinsicht – am stärksten wohl in der Labilität des Stehens – an die Statue von der Westfront an; sein Gegenstück am Bischofstor (Abb. 74) hat dann den Schritt zu statuarischer Ponderation vollzogen. Nicht mehr ein fast schwebendes Aufruhen auf einem kleinen Terrainpolster kennzeichnet diese Figur, sondern ein festes, wenn auch gelenkiges Dastehen auf der waagrechten Sockelplatte<sup>67</sup>). Vergleicht man nun diesen letzten, aber nichtsdestoweniger fast sicher noch vor 1365 entstandenen Herzog des Bischofstores mit dem Prager Wenzel (Abb. 74, 75), findet man dessen charakteristisches Standmotiv samt der eigentümlichen Schwerpunktverlagerung auf die Spielbeinseite an der Wiener Figur vollkommen vorgebildet. Die dennoch bestehenden Unterschiede resultieren teils aus der späteren Entstehung des ritterlichen Heiligen, der ja um fast ein Jahrzehnt jünger sein muß, teils aus seinem viel eindeutiger „parlerischen“ Stilcharakter. Daher seine moderneren Kostümformen, etwa der vorne verschnürte Waffenrock, daher auch seine schwellende, die plastischen Grundmotive stärker akzentuierende Leiblichkeit.

Natürlich sind diese Zusammenhänge als solche längst gesehen worden, doch zog man aus ihnen bisher meistens den Schluß, daß die Wiener Herzogsstatuen Derivate des Prager Wenzel sein müßten. Nicht zuletzt auf diese Annahme stützte sich die übliche Spätdatierung der Wiener Fürstentore und der ganzen, mit ihnen verbundenen Werkstatt. Selbst Kosegarten, die die frühe Entstehung dieser Plastiken mit historischen und stilistischen Argumenten überzeugend nachweist, bleibt dem traditionellen Entwicklungsbild noch insofern verbunden, als sie eine verlorene Schicht parlerischer Skulptur in Prag postuliert, die schon ab den späten fünfziger Jahren entstanden sei und von der jener Wiener Stil seinen Ausgang genommen habe. Mir will es demgegenüber scheinen, daß sich die Wiener Plastiken zu einem guten Teil doch unmittelbar von westlichen Quellen herleiten und daß jene von ihnen, die tatsächlich parlerische Merkmale aufweisen, diese nicht Prager, sondern Nürnberger Vorbildern verdanken<sup>68</sup>). Doch ist hier nicht der Ort, auf diese Fragen einzugehen; uns muß die Feststellung genügen, daß sich mit Hilfe des Wiener Skulpturenbestandes eine lückenlose genetische Reihe rekonstruieren läßt, die auf den Prager Wenzel hinzielt, deren innere Logik aber völlig aufgehoben würde, wenn man das chronologische Verhältnis umkehren wollte. Für Heinrich Parler ergibt sich aus dieser Beobachtung zunächst nur, daß er die Wiener Fürstenportale gekannt und daß ihn namentlich der Herzog des Bischofstores stark

<sup>66</sup>) KOSEGARTEN, Fürstenportale (zit. Anm. 63), S. 76 ff.

<sup>67</sup>) KOSEGARTEN, ebenda, nimmt an, daß das Bischofstor etwas früher errichtet wurde als das Singertor. Das muß allerdings nicht auch eine entsprechende Chronologie der Gewändefiguren implizieren, da die des Singertores offenbar erst nachträglich in die Architektur eingefügt wurden, wobei Teile der Gewändeprofile abgearbeitet werden mußten. Das scheint dafür zu sprechen, daß man diese Statuen zunächst auf Vorrat gearbeitet hatte, während die des Bischofstores gleichzeitig mit dem Portal entstanden sind.

<sup>68</sup>) Die engen Zusammenhänge etwa der Archivoltenfiguren der Wiener Fürstentore mit Nürnberg hat KOSEGARTEN, Parlerische Bildwerke (zit. Anm. 63), demonstriert. – Eine Ableitung der Prager Wenzelsstatue von den Wiener Herzögen hat bisher meines Wissens nur PINDER (zit. Anm. 1), S. 120, in Erwägung gezogen.

beeindruckt haben dürfte. Seine eigentlichen Stilquellen aber sind in dem Milieu der Herzogswerkstatt bei St. Stephan keinesfalls zu suchen; von ihrer präziösen und im Grunde recht unmonumentalen Kunst hat er sich kaum etwas angeeignet, obschon sie jener lyrischen Gestimmtheit, die sein Werk auszeichnet, in vielem entgegengekommen sein muß.

Da Heinrich sich „aus Gmünd“ oder „von Freiburg“ nennt, wird er seine Jugend wohl im Kreis der südwestdeutschen Parlerhütten verbracht haben. Sonderbarerweise findet sich unter den parlerischen Skulpturen des Freiburger Münsterchores<sup>69)</sup> kein einziges Stück, das irgendeine Ähnlichkeit mit Heinrichs Plastiken aufwiese. Hingegen treffen wir in Gmünd und Augsburg auf einige Bildwerke, in denen zumindest eine verwandte Gesinnung anklingt. Nun sind die in Frage kommenden Augsburger Beispiele relativ verlässlich in die späten fünfziger Jahre datiert<sup>70)</sup>. Da Heinrich frühestens um die Jahrhundertmitte geboren wurde, kann er an ihnen unmöglich beteiligt gewesen sein. Anders verhält es sich mit der Statue eines kreuztragenden Christus, die neben dem südlichen Chorportal des Gmünder Münsters aufgestellt ist und die sich in vieler Hinsicht sehr deutlich von den übrigen Skulpturen dort absetzt (Abb. 118). Ihr im Detail relativ spröder Faltenbruch schließt noch an die um 1360 entstandenen Figuren in den Gmünder Chorstreben<sup>71)</sup> und an die großen Propheten vom Südportal, namentlich den „Jeremias“ (Abb. 64), an; ihre schwingende Gesamtbewegung und das von mildem Schmerz verklärte Antlitz aber verraten ein ganz anderes, ausgesprochen lyrisches Temperament. Hier könnten wir es tatsächlich mit einer ersten Talentprobe Heinrichs, etwa aus den späten sechziger Jahren, zu tun haben: Wie bei Wenzel oder Spytihněv (Abb. 63, 75) vollendet sich der von unten her aufwachsende S-Schwung der Gestalt erst im empfindsamen Neigen des Hauptes, wie bei den Prager Figuren fühlt man sich durch die Gesamterscheinung und die Ausdrucksqualitäten dieser Plastik in eigentümlicher Weise an Werke der Zeit um 1400 erinnert, obwohl ein so spätes Entstehungsdatum aus stilistischen Gründen nicht in Frage kommt.

Jedenfalls wirkt die sehr spezifische Verbindung des weich schwingenden Falten- und Bewegungsduktus mit einer gewissen Sentimentalität durchaus unzeitgemäß und steht in einem schwer erklärlichen Gegensatz zu jenem herben Pathos, das sonst für das dritte Jahrhundertviertel kennzeichnend ist. Für den Prager Wenzel und den Spytihněv hat man schon mehrfach darauf hingewiesen, daß sie einzelne Form- und Ausdrucksqualitäten antizipieren, die erst im „Weichen Stil“ um die Jahrhundertwende Allgemeingut werden sollten; zweifellos war auch die Spätdatierung der Kölner Parlerplastiken unbewußt von einem analogen Eindruck mitbestimmt. Aus alledem ergibt sich zuletzt die Frage, ob Heinrich IV. nicht in höherem Maße als andere Meister der Parlersippe an der Vorbereitung dieses „Weichen Stils“ böhmischer Prägung beteiligt gewesen sein könnte.

Leider lassen uns, was die Brünner Spätzeit Heinrichs und seine dortige Tätigkeit anbelangt, sowohl die Quellen als auch die spärlich erhaltenen Werke im Stich. In Mähren sind nur ganz wenige Skulpturen aus dem letzten Jahrhundertviertel über-

<sup>69)</sup> Vgl. SCHMITT, Freiburger Münster (zit. Anm. 27), Taf. 229–251.

<sup>70)</sup> In erster Linie einige Gewändeapostel vom Südportal des Ostchores; PINDER (zit. Anm. 1), Abb. 15, 16.

<sup>71)</sup> SCHMITT, Das Heiligkreuzmünster (zit. Anm. 6), Taf. 67, 69.

liefert, deren Stil scharf genug artikuliert ist, um eine Überprüfung auf etwaige Zusammenhänge mit Heinrich Parler zuzulassen. So hat etwa Kutal vermutet, das monumentale Vesperbild in der Thomaskirche zu Brünn sei aus Heinrichs dortiger Werkstatt hervorgegangen<sup>72</sup>). Wir vermögen uns dieser Hypothese nicht anzuschließen, weil jene zwar eindrucksvolle, aber merkwürdig starre Gruppe fast wie der absolute Gegensatz alles dessen anmutet, was wir bisher mit einiger Wahrscheinlichkeit für Heinrich in Anspruch nehmen konnten.

Viel bedeutender ist die Statue einer hl. Anna Selbdritt in der Klosterkirche zu Neureisch (Nová Říše), die zwar in Einzelheiten der formalen Durchführung den böhmischen „Schönen Madonnen“ von Pilsen und Krumau nahe zu stehen scheint<sup>73</sup>), sich jedoch in ihrem statuarischen Aufbau von den Figuren dieser Gruppe deutlich unterscheidet. Ihr sehr ausgeprägter S-Schwung, die Akzentuierung der vom Standbein hinauf und nach vorne gedrückten rechten Hüfte, die melodische Neigung des Kopfes in die Gegenrichtung und schließlich auch die Drapierung des schürzenartig gerafften Mantels – alles das sind Motive, die in keiner einzigen Plastik des böhmischen Raumes volle Entsprechung finden. Zwar erinnert die Körperhaltung im großen und ganzen an den Prager Wenzel und mehr noch an den Spytihněv, also gerade an mutmaßliche Werke Heinrich Parlers, noch enger jedoch ist diese Figur mit einem verbreiteten Typus französischer und niederländischer Madonnen verwandt, der sich in zahlreichen Abwandlungen vom zweiten Viertel bis an das Ende des 14. Jahrhunderts verfolgen läßt<sup>74</sup>). Die hl. Anna von Neureisch wird nicht vor der Mitte der neunziger Jahre entstanden sein und ist daher schon aus chronologischen Gründen nicht überzeugend mit Heinrich Parler in Verbindung zu bringen; ihr unverkennbar von westlichen Vorbildern mitgeprägter Typus jedoch könnte sehr wohl auf ihn zurückgehen. Eine ähnliche Filiation wäre vielleicht auch für die hl. Margareta des Musée Grobet-Labadié in Marseille in Erwägung zu ziehen, die zwar höchstwahrscheinlich erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Salzburg entstanden ist, jedoch ebenfalls einen böhmischen Prototyp voraussetzen dürfte<sup>75</sup>). Da ihre dynamische Schreitbewegung das Standmotiv der Neureischer hl. Anna aufgreift und weiterentwickelt, scheint es nicht ausgeschlossen, daß die ursprüngliche Invention beider Figuren von ein und demselben Künstler stammte.

Die interessantesten Perspektiven aber ergeben sich, wenn man auch die einzige „Schöne Madonna“ mährischer Provenienz in dieses Gedankenspiel um das mögliche Spätwerk Heinrichs IV. Parler einbezieht (Abb. 123). Es ist das jene erst vor einigen Jahren in die Literatur eingeführte Marienfigur aus Babice, die sich heute in der staatlichen Kunstsammlung auf Schloß Sternberg (Moravský Sternberk) befindet und die

<sup>72</sup>) KUTAL (zit. Anm. 1), S. 84 f., Taf. 120–122.

<sup>73</sup>) Abbildungen ebenda, Taf. 141, 145, 148.

<sup>74</sup>) Man vergleiche als ein beliebiges Beispiel die Pariser Madonnenstatue von 1349 aus Huarte Arraquil (MICHEL, *Histoire de l'art*, Bd. II/2, Fig. 407). Noch viel häufiger ist die spiegelverkehrte Version dieses Madonnentypus, in der die Mutter das Kind nicht auf dem rechten, sondern auf dem linken Arm trägt; ein niederländisches Beispiel des späten 14. Jhs. ist etwa die bekannte Madonna vom Südpportal in Hal (Belgische Kunstdenkmäler, hrsg. v. P. CLEMEN, Bd. I, München 1923, Taf. 30).

<sup>75</sup>) G. SCHMIDT, Eine hl. Margareta aus dem Umkreis der „Schönen Madonnen“ in Marseille, in: *Österr. Zeitschr. f. Kunst u. Denkmalpflege*, 1968, S. 1–6.

ursprünglich wohl dem Augustinerkloster am gleichen Ort gehört hat<sup>76</sup>). Innerhalb der großen Familie der „Schönen Madonnen“ steht die Sternbergerin jener Gruppe am nächsten, die auch die bekannten Madonnen von Thorn und Breslau umfaßt. Im Gegensatz zu der Krumauer Madonna und ihren Verwandten, die eine gewisse zierliche Manieriertheit auszeichnet, weisen die Statuen von Thorn und Breslau gleichsam barocke Züge auf: Der Mantel wird zu wenigen großen, in weiten Schwüngen geführten Schlüsselfalten gerafft, die – ebenso wie die Bewegungen der Figur selbst – deutlich auf die reale Dreidimensionalität dieser Plastiken bezogen sind. Körperliche Aktion und Faltenwurf entwickeln sich organisch aus einem einzigen statuarischen Grundmotiv. Die Krumauerin dagegen verheimlicht ihren zarten Körper hinter dem paravantartig vorgezogenen Mantel, dessen reiches Faltenenspiel und Saumgeriesel eine Art Scheinfassade, eine dekorative Schauwand von ausgeprägtem Eigenwert bilden<sup>77</sup>).

Für die vieldiskutierte Frage nach der Entstehung der „Schönen Madonnen“ bildet die Bestimmung des stilgeschichtlichen Ortes der Typen von Thorn und Breslau eines der Kernprobleme. Im Gegensatz zu den Madonnen von Altenmarkt, Pilsen und Krumau, die im Osten sowohl plastische Vorläufer – etwa die „Löwenmadonnen“ – als auch zeitgleiche Parallelen in den böhmischen Tafelbildern des „Schönen Stils“ besitzen, weisen die Figuren der Thorn-Breslauer Gruppe spezifisch westliche Formqualitäten auf. Die Forschung hat das schon früh berücksichtigt; so hat Pinder eine stufenweise Ableitung der Thorner Maria aus Frankreich versucht<sup>78</sup>). Demgegenüber nehmen heute sowohl Kutal als auch Müller ein Hervorwachsen aller Haupttypen aus mehr oder minder bodenständigen und insbesondere aus parlerischen Vorstufen an<sup>79</sup>). Es wäre nun außerordentlich wichtig, das zeitliche Auftreten der Prototypen der Thorn-Breslauer Gruppe fixieren zu können. Für keines der zugehörigen Stücke gibt es einen verlässlichen Datierungshinweis, und die Stilkritik steht vor der offenen Frage, welcher der beiden in der böhmischen Malerei feststellbaren frankovlämischen Einflußwellen die erwähnten „westlichen“ Qualitäten der Thorner Madonna und ihrer Schwestern zuzuordnen sind: jener der achtziger Jahre, deren Protagonist der Meister von Wittigau gewesen ist, oder jener jüngeren, die mit dem Hauptmeister des sogenannten Dietrichstein-Martyrologiums erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts greifbar wird<sup>80</sup>).

Geht man von der Malerei aus, wird man die überzeugendsten Parallelen zu den Madonnen von Thorn, Breslau und Sternberg zweifellos erst nach der Jahrhundertwende finden. Andererseits kann man die Möglichkeit nicht ausschließen, daß in der Plastik die Verhältnisse vielleicht doch anders lagen. Da die bisher auf den Nordosten

<sup>76</sup>) A. KUTAL, Madona ve Šternberku a její mistr, in: Umění, 1958, S. 111–150.

<sup>77</sup>) Abbildungen der genannten Figuren bei KUTAL (zit. Anm. 1) und bei K. H. CLASEN, Die Schönen Madonnen. Ihr Meister und seine Nachfolger, Königstein i. T., o. J.

<sup>78</sup>) W. PINDER, Zum Problem der „Schönen Madonnen“ um 1400, in: Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen, 1923, S. 148 ff. – Vorzügliche Zusammenfassungen der Forschungslage geben W. PAATZ, Prolegomena zu einer Geschichte der deutschen spätgotischen Skulptur, Heidelberg 1956, S. 27 ff., und D. GROSSMANN im Ausstellungskatalog „Schöne Madonnen 1350–1450“, Salzburg 1965, S. 24 ff.

<sup>79</sup>) TH. MÜLLER, Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400 to 1500 (The Pelican History of Art), 1966, S. 38 ff. – KUTAL (zit. Anm. 1), S. 78 ff.

<sup>80</sup>) Vgl. hierzu G. SCHMIDT, Malerei bis 1450, in: „Gotik in Böhmen“, hrsg. von K. M. SWOBODA, München 1969, besonders S. 225 ff. u. S. 247 ff.

beschränkte Gruppe Thorn-Breslau nun mit der Sternberger Figur auch um ein Denkmal mährischer Herkunft bereichert worden ist, empfiehlt sich eine neuerliche Überprüfung des ganzen Problems.

Bezüglich der absolut faltengleichen Drapierung und ihrer allgemeinen Stilmerkmale steht die Madonna von Sternberg (Abb. 123) der Thornerin außerordentlich nahe. Nur die abweichende Aktion der rechten Hand, die sich sanft auf die Brust des Kindes legt, anstatt ihm einen Apfel darzureichen, sowie die kräftigere Rechtsdrehung des Kopfes unterscheiden sie von ihrer ordensländischen Schwester. Mutter und Kind sind hier nicht – wie in Thorn oder Breslau – spielend mit dem Apfel beschäftigt (und daher ausschließlich aufeinander bezogen), sondern wenden sich voll dem Betrachter zu.

Nun ist es eigenartigerweise gerade dieses Motiv der lässig, aber mit großer Geste zugreifenden Hand, das – verbunden mit der entschiedenen Gegenbewegung des Kopfes – auch bei Heinrich Parlers hl. Barbara in Köln vorkommt (Abb. 122). In beiden Fällen wachsen die Hände wie gleitend aus der Faltenfülle der Gewänder hervor, um das Objekt ihres Zugreifens – Kind oder Turm – mit lose tastenden Fingern zu berühren. Die Verwandtschaft der beiden Bildwerke geht aber über diese eine Entsprechung noch erheblich hinaus: Man kann ebensogut auf die Ähnlichkeit der Köpfe oder auf die Üppigkeit der Gewandfalten hier wie dort hinweisen, vor allem aber auf die kennzeichnende Art, wie beide Figuren sich aus raumgreifenden Schwüngen und Gegenschwüngen aufbauen. Alles das stiftet Gemeinsamkeiten, die so sehr im künstlerischen Wesenskern der beiden Plastiken verwurzelt sind, daß man sie am ehesten durch das Wirken ein und derselben schöpferischen Vorstellungskraft erklären möchte.

Freilich gibt ein Vergleich der Detailformen sowie der handwerklichen Faktur der Kölner Plastiken einerseits und der Sternberger (oder der Thorner) Madonna andererseits durchaus keinen Hinweis auf die Autorschaft derselben Künstlerhand. Wohl aber wird die Möglichkeit zu erwägen sein, ob Heinrich Parler den fraglichen Statuentypus nicht während seiner mährischen Zeit – also im Laufe der achtziger Jahre – noch selbst entwickelt haben könnte. Die erhaltenen Exemplare von Sternberg und Thorn, von Breslau und Bonn mögen Repliken aus den neunziger Jahren sein, die von sehr bedeutenden, zum Teil nach Schlesien und ins Ordensland abgewanderten Kräften seiner Brüner Werkstatt ausgeführt wurden. Die volltönende Drapierung und die Grundidee der Figurenbewegung würden dann noch auf Prototypen des Meisters zurückgehen, während die Einzelheiten etwa des Faltenstils und der Gesichtsbildung schon der vorgeschrittenen Zeitlage entsprächen.

Daß gerade im Kreis dieser Madonnen spezifisches Formengut Heinrich Parlers tradiert wurde, bestätigen auch noch andere Beobachtungen. So bereitet sich etwa in der langen, von der rechten Schulter zum linken Fuß hin verlaufenden Faltenfurche im Mantel des Prager Spytihněv offenbar schon jener Formgedanke vor, der seinen reifen Ausdruck in der charakteristischen „Haarnadelfalte“ vor dem Spielbein der „Schönen Madonnen“ finden wird (Abb. 63, 123). Oder: Man hat richtig bemerkt, daß der großartige Moseskopf an der Konsole der Thorner Maria (Abb. 91) einen parlerischen Typus aufgreift. Dabei bezog man sich meist auf die Köpfe der Přemyslidentumben, namentlich auf den des Spytihněv<sup>81)</sup>, doch läßt sich die barocke Formenfülle des Thorner Moses noch überzeugender von Heinrichs Arbeiten in Köln, etwa

<sup>81)</sup> So KUTAL, *Madona ve Šternberku* (zit. Anm. 76), S. 114 f.

den Figuren des unteren Tympanonstreifens, herleiten (Abb. 92). Wenn man die der späteren Entstehungszeit des Moses entsprechende Ornamentalisierung der Einzelheiten außer acht läßt, ergibt sich eine verblüffend enge morphologische Verwandtschaft. Gerade das Üppige und Abwechslungsreiche, das vielfach Gegliederte und Aufglockerte des Thorner Kopfes wird von Köln her noch besser verständlich als von Prag.

Erinnern wir uns noch einmal der Laufbahn Heinrich Parlers, wie wir sie durch etwa zwei Jahrzehnte verfolgen zu können meinen: Von Anfang an für die zeitgenössischen Tendenzen der westeuropäischen Gotik empfänglicher als Peter, nimmt er schon in den siebziger Jahren Formulierungen und Ausdrucksqualitäten des „Weichen Stils“ vorweg. Um 1380 bietet sich ihm dann die Möglichkeit, die knapp vorluterische Plastik der Niederlande kennenzulernen, ja am Kölner Petersportal sogar mit einer Gruppe westlicher Steinmetzen zusammenzuarbeiten und sich so, in direkter Auseinandersetzung mit ihrer formal und technisch sehr verfeinerten Kunst, auch selbst noch erheblich weiterzubilden. Einem solchen, noch dazu hochbegabten Bildhauer könnte man es wohl zutrauen, daß er – wieder in das böhmische Milieu zurückgekehrt – den Anstoß zu der Entwicklung jener westlichen Variante der „Schönen Madonnen“ gab, wie sie die Statuen der Gruppe Thorn-Sternberg-Breslau verkörpern. Gewiß eignen diesen Figuren ein zarter Liebreiz und eine Verhaltenheit des Ausdruckes, die man an vlämischen Skulpturen der gleichen Zeit durchaus vermißt, so viele formale Übereinstimmungen der Falten- und Bewegungsmotive man auch feststellen kann<sup>82)</sup>. Hier scheint nicht nur die empfindsame Grundhaltung Heinrich Parlers nachzuklingen, sondern es wird gewiß auch der Einfluß der gleichzeitigen böhmischen Malerei spürbar<sup>83)</sup>.

Wir haben einleitend von den Schwierigkeiten gesprochen, die im Bereich der Hüttenplastik jedem Versuch entgegenstehen, einzelnen Meistern ein wohldefiniertes Œuvre zuzuweisen. Unsere Überlegungen haben denn auch öfter, als es dem Verfasser selbst erwünscht sein konnte, den Charakter von bloßen Hypothesen getragen. Sollten sie sich jedoch, wenigstens im Sinne heuristischer Hilfskonstruktionen, als einigermaßen tragfähig erweisen, dann dürfen wir eine wichtige Einsicht als Gewinn buchen: daß Heinrich IV. Parler – als Bildhauer seinem genialen Oheim Peter fast gleichrangig – eine der maßgeblichen künstlerischen Potenzen des späten 14. Jahrhunderts gewesen ist und daß sein rekonstruierbares Lebenswerk eine der wichtigsten Etappen jenes Weges absteckt, auf dem sich die mitteleuropäische Gotik dem Internationalen Stil der Zeit um 1400 genähert hat.

## ANHANG I

### Die Nürnberger Frauenkirche und die frühe Parlerplastik in Süddeutschland

Die Frauenkirche sollte über kaiserlichen Wunsch anstelle der Synagoge des Nürnberger Judenviertels (das 1349 im Zuge eines Pogroms abgebrochen worden war) errichtet werden. Der Bau begann vermutlich 1350 oder kurz danach, da sich die Stif-

<sup>82)</sup> Das zeigt recht gut ein Vergleich mit der Marienkrönungsgruppe von St. Jakob in Lüttich, abgebildet bei CLEMEN, Belgische Kunstdenkmäler (zit. Anm. 74), Taf. 23.

<sup>83)</sup> Man beachte etwa die physiognomische Ähnlichkeit zwischen der Thorner Marienfigur und der Madonna des Raudnitzer Gnadenbildes, auf die schon KUTAL (zit. Anm. 1), Taf. XXIII c, d, hingewiesen hat.

tungsurkunde Karls IV. vom 8. Juli 1355 eindeutig auf ein schon weit fortgeschrittenes Unternehmen bezieht<sup>84</sup>). Gegen Ende desselben Jahres dürfte auch der Chor geweiht worden sein<sup>85</sup>), der übrigens noch keinen Zusammenhang mit der Parlerkunst aufweist. Seine architektonische Gestalt ist relativ unspezifisch, und die figürlichen Konsolen und Gewölbeschlusssteine<sup>86</sup>) hängen stilistisch teils mit den altertümlichsten Reliefs am Westportal der Nürnberger Lorenzkirche (ca. 1350–1355), teils mit dem Grabmal des Konrad Groß (gest. 1356) im Heiliggeistspital zusammen<sup>87</sup>). Vermutlich hat die Nürnberger Bürgerschaft zunächst (um 1350) eine lokale Werkstatt mit dem Bau beauftragt, die als erstes den Chor errichtete. Dann aber muß – vielleicht in Zusammenhang mit dem wachsenden Engagement des Kaisers – die Bauleitung sehr bald auf ein Mitglied der Parlersippe, höchstwahrscheinlich auf Heinrich I., übergegangen sein: Die dreischiffige Halle des Langhauses erinnert in Raumwirkung und architektonischen Details schon unmittelbar an den Chor von Schwäbisch Gmünd und mutet mit ihrem zentralisierten Grundriß zugleich wie eine Vorstufe zu frühen Arbeiten Peter Parlers am Prager Dom an (Sakristei, Wenzelskapelle). Auch die Schlusssteine des Langhausgewölbes sind bereits eindeutig parlerisch<sup>88</sup>). Da die Gesamtweihe der Kirche am 25. Juli 1358 stattgefunden hat<sup>89</sup>), muß das Langhaus um diese Zeit vollendet gewesen sein; wahrscheinlich wurde es nicht erst nach der Chorweihe von Ende 1355, sondern schon einige Jahre vorher in Angriff genommen. In diesem Zusammenhang ist zu erwägen, ob der relativ kleine Chorbau nicht bereits längere Zeit vor seiner Weihe fertig gewesen sein könnte: Da man offenbar Wert darauf legte, die Konsekration in Gegenwart des Kaisers zu vollziehen, mag man dessen Rückkehr von seiner Italienfahrt der Jahre 1354/55 abgewartet haben. Der Wechsel zwischen den Bauhütten von Chor und Langhaus vollzog sich also – falls sie nicht sogar eine Zeitlang nebeneinander gearbeitet haben – vielleicht schon um 1353/54.

Es ist ferner anzunehmen, daß zu der Gesamtweihe von 1358 auch die ungemein reich mit Skulpturen ausgestattete Vorhalle der Frauenkirche vollendet war. Die Relieffiguren von Propheten in den Mauerzwickeln oberhalb ihrer drei Eingänge (Abb. 66), die keinesfalls nachträglich angebracht worden sein können, korrespondieren stilistisch sehr exakt den Langhausschlusssteinen (vgl. Anm. 88). Andere Denkmäler der süddeutschen Parlerplastik bestätigen die relativ frühe Entstehung dieser Nürnberger Stücke. Der „neue Stil der kubischen Verfestigung“ muß nicht unbedingt – wie Bräutigam annimmt<sup>90</sup>) – von einer verlorenen ersten Schicht parlerischer Bildwerke in Prag abgeleitet werden, sondern manifestiert sich im Laufe der fünfziger Jahre auch schon in Schwäbisch Gmünd, Freiburg und Augsburg. Während wir über die Entstehungszeit der beiden großen Prophetenstatuen vom südlichen Gmünder Chorportal, die diese neue Formensprache am eindrucksvollsten vortragen (Abb. 64), nicht verlässlich informiert sind<sup>91</sup>), müssen die mit dem Mauerwerk bindenden Archivolten des Augsburger Südportals (Abb. 65) sicher vor 1356 entstanden sein<sup>92</sup>). Die mit

<sup>84</sup>) BRÄUTIGAM (zit. Anm. 33), S. 39.

<sup>85</sup>) Ebenda, besonders S. 41, Anm. 8.

<sup>86</sup>) Ebenda, Abb. 3–5, 15–20.

<sup>87</sup>) MARTIN (zit. Anm. 35), Abb. 156, 166–171.

<sup>88</sup>) BRÄUTIGAM (zit. Anm. 33), Abb. 1, 7–11.

<sup>89</sup>) Ebenda, S. 39.

<sup>90</sup>) Ebenda, S. 72.

<sup>91</sup>) SCHMITT, Das Heiligkreuzmünster (zit. Anm. 6), S. 22, Taf. 62, 63, tritt für ein Datum noch vor 1360 ein.

<sup>92</sup>) Zu diesen Augsburger Daterungsfragen vgl. HIMMELHEBER (zit. Anm. 32), S. 13, 20 ff., 39 ff.

Gmünd und Augsburg stilverwandten Archivoltengruppen mit Genesisszenen am nördlichen Chorportal des Freiburger Münsters dürften ebenfalls noch aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre stammen<sup>93</sup>).

Diese älteste an süddeutschen Bauten greifbar werdende Gruppe spezifisch parlerischer Skulpturen steht überall noch unmittelbar neben anderen Bildwerken, die ältere bodenständige und jedenfalls vorparlerische Stiltraditionen fortsetzen. Ihr künstlerisches Niveau ist nicht immer sehr hoch (wirkliche Spitzenleistungen sind nur die beiden Gmünder Propheten), doch ist dieser neue Stil so eigenwillig und tritt so voraussetzungslos auf, daß er sich kaum bloß als eine von den anonymen Steinmetzen der Parlerhütten nach und nach ausgebildete Konvention deuten läßt. Viel eher ist anzunehmen, daß diese radikale Mutation im Stilbild der süddeutschen Monumentalplastik von einem einzelnen führenden Meister durchgesetzt wurde. Im Rahmen dessen, was die Kunstgeschichte gegenwärtig von jener Zeit und jenem Milieu zu wissen glaubt, kommt für diese Rolle eines Bahnbrechers eigentlich nur Heinrich I. Parler in Frage. Für Gmünd ist er als Meister gesichert, für den Augsburger Ostchor und das Langhaus der Nürnberger Frauenkirche ist seine Autorschaft wahrscheinlich, und an allen diesen Bauten tritt die neue bildhauerische Formensprache nahezu gleichzeitig auf. In Freiburg, wo Johann Parler ab 1359 als Leiter des schon 1354 begonnenen Münsterchores sicher belegt ist, scheint allerdings mit dem Schöpfer der erwähnten Genesisarchivolten nur eine einzelne Kraft aus dem Bereich Gmünd–Augsburg vorübergehend gewirkt zu haben; die weitere Entwicklung der Plastik an diesem und den anderen oberrheinischen Bauten der Parler (wie Basel und Thann) emanzipiert sich bald deutlich von jener des schwäbisch-fränkischen Kerngebietes.

Aus den eben skizzierten Beobachtungen und Überlegungen ergibt sich also die Möglichkeit, die Entstehung des „neuen Stiles der kubischen Verfestigung“ zumindest in Form einer Arbeitshypothese auf Heinrich I. Parler zurückzuführen. Von den erwähnten Werken wird man wohl die beiden Prophetenstatuen des Gmünder Südportals als die unmittelbarsten Manifestationen seines künstlerischen Programms aussprechen dürfen; der „Jeremias“ (Abb. 64) könnte sogar eine zumindest teilweise eigenhändige Arbeit dieses Meisters gewesen sein, da er den fraglichen Stil geradezu paradigmatisch verkörpert und die Voraussetzungen sämtlicher Derivate zu enthalten scheint<sup>94</sup>). Die Archivoltensfiguren des Augsburger Südportals sowie die Zwickelpropheten und Langhausschlußsteine der Frauenkirche wären dann schon als Ableitungen seiner Kunst, als Werke der ersten von ihm herangebildeten Steinmetzen zu verstehen.

Im Falle von Nürnberg ist freilich zu berücksichtigen, daß hier noch andere Stilvarianten greifbar werden, deren eine wir mit Heinrichs Sohn Peter in Verbindung gebracht haben. Davon war schon weiter oben die Rede; nun muß die Stellung dieser Skulpturen im Zusammenhang der Gesamtausstattung besprochen werden. Außergewöhnlich ist allein schon die Fülle von Bildwerken, die sich auf die Vorhalle der Frauenkirche konzentrieren; ihre enorme Quantität erforderte nicht nur die Mitwirkung zahlreicher (und nicht immer ganz erstklassiger) Steinmetzen, sondern erzwang wohl

<sup>93</sup>) SCHMITT, Freiburger Münster (zit. Anm. 27), Taf. 235 a, 236, 237.

<sup>94</sup>) Von dieser Figur wäre wohl auch primär auszugehen, wenn man die stilistischen Voraussetzungen der bildhauerischen Arbeiten Heinrichs I. untersuchen wollte. Vgl. zu dieser Frage auch Anhang II, S. 141 f.

auch von vornherein die möglichst rationelle Verteilung der Arbeit auf mehrere gleichzeitig tätige Teams, die jeweils unter der Aufsicht eines eigenen Leiters gestanden sein dürften. So läßt sich jenes Nebeneinander deutlich unterscheidbarer Stile am ehesten erklären, das eine relativ klare Gruppierung der erhaltenen Plastiken erlaubt:

Wie die schon erwähnten Zwickelpropheten bindet auch das Bogenfeld des inneren Portals mit der Architektur und ist daher sicher von 1358 anzusetzen<sup>95</sup>). Die schwingenden Bewegungen und schlanken Proportionen seiner Figuren leiten sich offenbar von der älteren Nürnberger Plastik her; im Gegensatz zu der in vielen Zügen ähnlichen Verkündigungsgruppe der nördlichen Langhauspforte jedoch<sup>96</sup>) wird dieser bodenständige Stil hier schon von parlerischen Qualitäten überlagert. Das lassen nicht nur der reiche Landschaftsgrund der Geburtsszene und realistische Details wie die verkürzten Pferde der anbetenden Könige erkennen, sondern auch und vor allem die eigenartig malerische Oberflächenbehandlung. Das seichte Relief der Gesichter bewirkt, daß die physiognomischen Details verschwimmen, und auf den faltenreichen Gewändern entwickelt sich ein weiches Wechselspiel von Licht und Schatten — Phänomene, die uns ähnlich schon von den Prophetenstatuen des Südportals in Gmünd (Abb. 64) geläufig sind. Auch die Mehrzahl der Archivoltenfiguren im Inneren der Vorhalle ist mit dem Tympanon verwandt<sup>97</sup>); hier erreicht dieser gmündisch-nürnbergische Mischstil gelegentlich höchstes künstlerisches Niveau.

Eine andere stilistisch einheitliche Gruppe findet sich größtenteils an der Westfront der Vorhalle (vgl. Anm. 35); es sind das jene Skulpturen, die wir für Peter Parler in Anspruch nehmen möchten. Sie verraten — im Gegensatz zu dem mehr „malerischen“ Stil des inneren Vorhallenportals — die Handschrift eines reinblütigen Bildhauers. Prall wölbt sich das Fleisch an den Gliedmaßen des ersten Menschenpaares, kraftvoll gliedern sich die großflächig drapierten Mäntel der Gewandfiguren (Abb. 67, 69). Die massiven Spiralen des Barthaars werden in ihrem plastischen Eigenwert ebenso betont wie Nasen und Lippen oder wie die reine Eiform bartloser Köpfe (Abb. 81, 110). Auch dieser Stil hängt in Einzelmotiven eng mit manchen Plastiken von Gmünd zusammen. Wir haben schon erwähnt, daß etwa der Nürnberger „Zacharias“ den Kopftypus eines der Gmünder Archivoltenpropheten paraphrasiert (Abb. 68); sein in schweren Falten brechender Mantel wieder ist dem des dortigen „Jeremias“ verwandt (Abb. 64, 69).

Während Kletzl die Mehrzahl der Nürnberger Skulpturen von Prag ableiten und sie daher erst in die achtziger Jahre datieren wollte, haben Martin und Bräutigam richtig erkannt, daß das zeitliche Verhältnis umgekehrt gewesen sein muß. Bräutigam ist auch darin zuzustimmen, daß der Stil der Schlußsteine im Langhaus der Frauenkirche indirekt von Peter Parler bestimmt war. Freilich dürfte dieser Einfluß nicht erst von Prag ausgegangen sein: Diese in der Ausführung relativ derben Reliefs und die verwandten Propheten in den Fassadenzwickeln der Vorhalle stammen wohl von Hilfskräften, die zunächst aus der Schule Heinrichs I. hervorgegangen waren, in Nürnberg aber bereits unter der Anleitung Peters arbeiteten. Daher die gegenüber Gmünd kräftiger schwellende Plastizität der Einzelform, die bereits offenkundig die erwähnten Figuren der

<sup>95</sup>) MARTIN (zit. Anm. 35), Abb. 237–239.

<sup>96</sup>) Ebenda, Abb. 176–179.

<sup>97</sup>) Ebenda, Abb. 249–257.

Westfront voraussetzt<sup>98</sup>). Da nun diese Schlußsteine spätestens 1358 ausgeführt waren, müssen die für sie Vorbildlichen Statuen noch älter gewesen sein; Peter Parler mag sie also schon um 1354/55, noch vor seiner Berufung nach Prag, geschaffen haben.

Als er 1356 sein süddeutsches Wirkungsfeld verließ, gewannen in der Nürnberger Hütte wieder die lokalen Kräfte die Überhand und bildeten jenen Mischstil aus, der – in mehreren Varianten – die restliche Vorhallenplastik prägt. Schon der Kaiser Heinrich der linken Eckstrebe (Abb. 116) ist offenbar nicht mehr unter Peters Anleitung vollendet worden, obwohl die Grundidee dieser mächtigen, direkt auf die Prager Tumba Ottokars I. vorausweisenden Figur auf ihn zurückgehen dürfte<sup>99</sup>). Die Ausführung aber lag wohl größtenteils in der Hand einer guten Hilfskraft, die auch an den Gewändestatuen des Innenportals gearbeitet hat und die ihre Abhängigkeit von der Figurenserie der Westfassade mehrfach verrät<sup>100</sup>). Von einem anderen Meister, der dem Stil des Innenportalbogenfeldes nähersteht, stammen mehrere Statuen, die den Zyklus in den Außengewänden der Vorhalle vervollständigen und deren markanteste wohl der Johannes Baptista ist<sup>101</sup>). Auf die zahlreichen weiteren Abwandlungen, denen der Parlerstil der mittleren fünfziger Jahre von den Nürnberger Bildhauern der Folgezeit – an der Frauenkirche und anderwärts – unterworfen wurde, muß hier nicht mehr gesprochen werden. Sein Einfluß hat hier jedenfalls noch bis gegen 1380 weitergewirkt.

## ANHANG II

### Das Petersportal des Kölner Domes vor dem Auftreten der Parler

In ihrem hohen, schlanken Trichter wirkt die schmale Pforte ausnehmend zierlich und – besonders in den oberen Zonen – so kostbar wie Goldschmiedewerk<sup>102</sup>). Das schon in der Sockelpartie von Profilen reichgegliederte Mauerwerk verschwindet dort oben vollends hinter der Fülle kleinteiliger Architekturformen und graziös agierender Figuren. Da man letztere nur in radikaler Untersicht und aus relativ großer Distanz betrachten kann, erscheinen ihre Bewegungen durch vielerlei Überschneidungen verunklärt; die Einzelheiten ihrer höchst differenzierten Formensprache sind mit freiem Auge gar nicht mehr auszunehmen. Der erste Eindruck des Petersportals unterscheidet sich insofern nicht unbeträchtlich von dem der wesentlich niedrigeren und in ihren skulptierten Teilen viel übersichtlicheren Toranlagen der Parler in Nürnberg<sup>103</sup>) oder Gmünd<sup>104</sup>), die – wie wir sehen werden – bereits einen jüngeren architektonischen Typus vertreten.

<sup>98</sup>) Vgl. die Abb. 7–10 bei BRÄUTIGAM (zit. Anm. 33), wo der Anschluß an die Westfrontfiguren bezüglich des Faltenstils und der Kopftypen gut zu sehen ist.

<sup>99</sup>) KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 110, 113.

<sup>100</sup>) MARTIN (zit. Anm. 35), Abb. 222–227. Hier werden der Kaiser Heinrich zweimal, der Zacharias und die Maria der Südportalverkündigung je einmal mit geringen Abweichungen wiederholt: vgl. auch KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 110–112.

<sup>101</sup>) MARTIN (zit. Anm. 35), Abb. 211.

<sup>102</sup>) Vgl. CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 89.

<sup>103</sup>) PINDER (zit. Anm. 1), Abb. 58.

<sup>104</sup>) SCHMITT, Das Heiligkreuzmünster (zit. Anm. 6), Taf. 32, 44.

Die Baugeschichte des Petersportals und der Stil seiner Plastiken sind von der Forschung der letzten vierzig Jahre sehr ausführlich, wenn auch mit einander vielfach widersprechenden Resultaten behandelt worden<sup>105</sup>). Nur hinsichtlich der Architektur dürfte bereits eine gewisse Übereinstimmung erreicht sein: Nach den konvergierenden Ergebnissen Kauffmanns und Zimmermann-Deisslers wurde das Untergeschoß des Südturmes, in dessen nordwestlichen Teil unsere Pforte eingetieft ist<sup>106</sup>), höchstwahrscheinlich schon um 1330 und jedenfalls noch vor der Jahrhundertmitte errichtet. Was die parlerischen Skulpturen des Bogenfeldes und der Archivolten anlangt, datiert man sie jedoch (im Anschluß an Rosenau) durchwegs zwischen 1388 und 1395; Quincke nimmt für seinen „dritten“ Meister (den er auch „Meister des Glockenschwingers“ nennt) sogar noch den Zeitraum von 1395 bis 1410 in Anspruch. Ich habe im Haupttext dargelegt, warum ich mich dieser Meinung nicht anschließen, sondern Heinrich Parlers Tätigkeit in Köln in die Zeit um 1380 verlegen möchte. Am meisten umstritten ist nach wie vor die Entstehungszeit der fünf originalen Apostelstatuen der Portalgewände, die zwischen 1340 und 1410 schwankt. Diese Unsicherheit wirkt auch auf die Datierung einiger stilverwandter Plastiken zurück: auf den Türsturz des Petersportals mit seinen sechs Relieffgürchen sitzender Propheten (Abb. 83, 119), die gegenüber den Aposteln fortschrittlicher wirken, sowie auf die kleinen Sitzfiguren von den Wimpergen der Statuentabernakel an den Strebepfeilern des Südturmes<sup>107</sup>), die deren Stil vorzubereiten scheinen.

Es ist zweckmäßig, die zuletzt genannten Wimpergfiguren sowie die Statuenfragmente von den gleichen Südturmstreben in unsere Überlegungen einzubeziehen<sup>108</sup>). Für sie alle scheint eine Datierung zwischen 1330 und 1350 auch stilistisch glaubwürdig; sie dürften also mit dem Bau gleichzeitig entstanden sein, zumal für die im Mauerverband stehenden Wimperge eine nachträgliche Versetzung nicht in Betracht kommt. Mit kölnischen Traditionen (etwa dem Stil der Chorapostel oder der Hochaltarmensa) hängen sie offensichtlich nicht zusammen, sondern sind eher von westlichen Vorbildern abzuleiten. Für die Statuen, vor allem die der weiblichen Heiligen mit ihren dünnfaltigen, schlaffen und oft willkürlich drapierten Gewändern, wird man beispielshalber auf ein hennegausches Werk, das Doppelgrab eines Ritters und seiner Frau im Musée archéologique zu Mons, verweisen dürfen<sup>109</sup>). Die ungemein reizvollen, nur 35 bis

<sup>105</sup>) ROSENAU (zit. Anm. 54). – QUINCKE (zit. Anm. 45). – CLEMEN (zit. Anm. 48), S. 134 ff. – KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), S. 109 ff.; ferner H. KAUFFMANN, Die Kölner Domfassade, in: Festschrift „Der Kölner Dom“, Köln 1948, S. 78–137. – A. HUPPERTZ, Die Künstlersippe der Parler und der Dom zu Köln, ebenda, S. 138–158. – H. RODE, Zur Baugeschichte des Kölner Domes, II: Zur Bauplastik des Südturmes, in: Kölner Domblatt 8/9, 1954, S. 81 ff. – E. ZIMMERMANN-DEISSLER, Das Erdgeschoß des Südturmes vom Kölner Dom, in: Kölner Domblatt 14/15, 1958, S. 61 ff.

<sup>106</sup>) Vgl. KAUFFMANN (zit. Anm. 105), Taf. 11.

<sup>107</sup>) Die Originale heute in der Modellkammer. Vgl. CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 99, 100. – QUINCKE (zit. Anm. 45), Abb. 64–68 a. – RODE (zit. Anm. 105), Abb. 11, 12.

<sup>108</sup>) Diese Statuen hat man zunächst mit dem nördlichen Querschiffportal in Zusammenhang bringen wollen, bis RODE (zit. Anm. 105) ihre Herkunft vom Südturm nachwies. Reproduziert bei RODE, Abb. 15–21, und bei CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 237–243.

<sup>109</sup>) J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, Œuvres de nos imagiers romans et gothiques, Brüssel 1944, Taf. 44. Die dort vorgenommene Identifizierung des Ritters mit Jean de Gavre (gest. 1333) ist unbewiesen, doch ist eine Entstehung des Grabmals in den mittleren dreißiger Jahren schon auf Grund der Kostüme anzunehmen.

38 cm hohen Wimpergfigürchen wirken ein wenig avancierter, lassen sich aber mit den Statuen, vor allem mit einigen zugehörigen Kopffragmenten der Modellkammer, noch durchaus in Verbindung bringen<sup>110</sup>). Vor 1340 werden sie kaum entstanden sein, da sie französische Bildwerke der dreißiger Jahre voraussetzen, die ihrerseits schon auf dem Stilniveau der reifen Miniaturen des Jean Pucelle stehen; als bekanntere Beispiele seien die (meist zu früh datierten) Marienreliefs an den nördlichen Chorkapellen der Notre-Dame in Paris oder das Bogenfeld und die Archivolten des Nordportals der Kathedrale von Bordeaux genannt<sup>111</sup>).

Diese spärlichen und insgesamt in einem stark abgewitterten Zustand auf uns gekommenen Reste kölnischer Bauplastik aus den dreißiger und vierziger Jahren sind nichtsdestoweniger von hohem historischem Zeugniswert. Hier wird ein künstlerisches Milieu greifbar, aus dem einerseits eine wichtige Strömung der nordwestdeutschen Skulptur des dritten Jahrhundertviertels herausgewachsen sein könnte<sup>112</sup>) und in dem andererseits auch die Parlerplastik wurzeln müßte, wenn man die aus der Prager Inschrift erschließbare Herkunft Heinrichs I. von Köln berücksichtigt<sup>113</sup>). Tatsächlich trifft man hier auf Einzelmotive, die auch zum Formelgut der späteren Parlerhütten gehören werden: etwa die kleinen Tierköpfe unterhalb der Sitzbänke der Wimpergfigürchen, die auf manche Hunde- und Drachenmasken in der Bauplastik des Veitsdomes vorausweisen<sup>114</sup>), dann die erregten bärtigen Gesichter dieser zierlichen Propheten und einer von Rode mit dem hl. Nabor identifizierten Statue, an denen sich jene recht ähnlichen Typen inspiriert haben könnten, denen man in der Parlerplastik von Gmünd, Augsburg und Nürnberg begegnet<sup>115</sup>), und schließlich das breitspurige und doch agile Dasitzen der Kölner Wimpergfiguren sowie die Art, wie ihre Körper von den Gewandmassen verhangen werden<sup>116</sup>) – Qualitäten, die man auch an einigen der Augsburger Archivolten wiederfindet (Abb. 65).

Freilich geht es bei diesen wenigen und durchaus nur hypothetischen Berührungen zwischen der Kölner Plastik des zweiten und der parlerischen des dritten Jahrhundertviertels ausschließlich um formale Einzelmotive, bei denen es letztlich ungewiß ist, ob sie nicht auch von anderen zeitgenössischen Denkmälern abgeleitet werden könnten. Denn was die wirklich neuen morphologischen Aspekte der frühen Parlerplastik, also ihre kubische Grundform und ihre großzügig gegliederten Oberflächen anlangt, besteht

<sup>110</sup>) CLEMEN (zit. Anm. 48), Abb. 99, 100 und 242, 243.

<sup>111</sup>) Vgl. M. AUBERT, Notre-Dame de Paris. Architecture et sculpture, Paris (Morancé) o. J., Taf. 57, 58, sowie J. GARDELLES, La cathédrale Saint-André de Bordeaux, Bordeaux 1963, Fig. 70–76. Übrigens könnten auch die schlechter erhaltenen Skulpturen des etwas älteren Südportals von Bordeaux (GARDELLES, Fig. 58–65) recht gut zum Vergleich mit den kölnischen Südturmstatuen (etwa CLEMEN, zit. Anm. 48, Fig. 238–240) herangezogen werden.

<sup>112</sup>) Ihre erhaltenen Hauptwerke sind die Portalfiguren der Überwasserkirche zu Münster (zwischen 1364 und 1374) und die Verkündigungsgruppe im „Dom“ zu Altenberg (um 1370–1375); vgl. H. J. APFFELSTAEDT, Die Skulpturen der Überwasserkirche zu Münster, in: Marburger Jahrb. 8/9, 1936, S. 391 ff., und QUINCKE (zit. Anm. 45), Abb. 62, 63.

<sup>113</sup>) Dort wird Peter Parler bekanntlich als Sohn *Henrici (p)arleri de (C)olonia* bezeichnet; vgl. Anm. 25.

<sup>114</sup>) Vgl. CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 99, 100, mit OPITZ (zit. Anm. 1), S. 42, 46, 52, 57, 59, 63, Taf. 27.

<sup>115</sup>) Vgl. CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 99, 243, mit unseren Abb. 64–66, 81.

<sup>116</sup>) Vgl. wieder CLEMEN, Fig. 99.

zwischen ihr und den genannten kölnischen Skulpturen durchaus kein überzeugender Zusammenhang. Wenn unsere in Anhang I vorgetragene Vermutung zutrifft, der Gmünder „Jeremias“ etwa (Abb. 64) sei paradigmatisch für das Kunstwollen Heinrichs I. Parler als Bildhauer, wird man seinen Stil im engeren Sinn schwerlich von diesen viel zarteren, kleinteilig-preziösen und vorwiegend flächenbezogenen Denkmälern herleiten dürfen. Die für die Parler so kennzeichnende Verräumlichung der Figuren durch Steigerung des absoluten Volumens und durch spezifische, die dritte Dimension zum Sprechen bringende Bewegungsmotive scheint in Köln ebensowenig vorbereitet gewesen zu sein wie ihre summarische, auf malerische Fernwirkung berechnete Formensprache. Es bleibt also nach wie vor ein recht problematisches Unterfangen, die Kunst Heinrichs I. ausschließlich oder auch nur vorwiegend aus seiner durch die Prager Inschrift bezeugten Tätigkeit in Köln erklären zu wollen. Wie für seine Bauten müssen auch für deren plastischen Schmuck noch andere und oft ausschlaggebendere Inspirationsquellen angenommen werden.

Diese ungemein fesselnde, aber schwer zu beantwortende Frage kann uns hier nicht weiter beschäftigen. Uns geht es vor allem um die stilgeschichtliche Einordnung jener Skulpturen des Petersportals, die noch vor der Intervention Heinrichs IV. Parler und seines Prager Gefährten entstanden sein dürften. Dabei ist zunächst festzuhalten, daß die bildhauerische Ausstattung des Portals durchaus nicht mit seiner Bauzeit zusammengefallen sein muß. Die Apostelstatuen konnten in das fertige Gewände ebenso nachträglich eingestellt werden wie die kleinen Sitzfiguren in die Bogenläufe; mit dem Mauerwerk binden in beiden Fällen nur die Sockel und Baldachine, nicht aber die Bildwerke. Dasselbe gilt für das Tympanon (Abb. 119), wo ebenfalls nur einige Partien fest im Verband der Architektur stehen<sup>117</sup>): zuunterst der eigentliche Sturz mit dem großen glatten Wasserschlag, dann der darauf aufruhende Stein mit der Blendarkadenreihe und schließlich der die beiden Register des Bogenfeldes trennende Baldachinstreifen. Die sechs kleinen Sturzpropheten scheinen den Arkaden erst nachträglich vorgeblendet worden zu sein; am Original ist das – vom Boden aus – kaum zu kontrollieren, die verfügbaren Detailphotos aber (Abb. 83) lassen die Mörtelfuge unterhalb der polygonalen Sockelplatten dieser Figürchen gut erkennen. Auch die beiden szenischen Reliefs des Tympanons, die mit ihrer nur etwa 10 cm starken Hintergrundplatte jeweils aus einem Stück gearbeitet wurden, stehen vor zwei viel massiveren und offenbar schon zur ursprünglichen Konstruktion gehörenden Steinblöcken. Daraus folgert, daß zwar die dekorativen Elemente des Portals, wie Profile, Laubwerk und Baldachine, aus der Bauzeit stammen<sup>118</sup>), alle figürlichen Plastiken aber erst später gearbeitet und versetzt wurden. Für deren Datierung kann also die vermutliche Entstehungszeit der Architektur nur als terminus post quem herangezogen werden<sup>119</sup>).

<sup>117</sup>) Vgl. auch die übersichtlichere Abb. 2 bei QUINCKE (zit. Anm. 45) sowie den bei CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 77, reproduzierten Schnitt durch das Petersportal, auf dem die Steinfugen angegeben sind.

<sup>118</sup>) Weshalb auch die von HUPPERTZ (zit. Anm. 105) ganz zu Recht betonte Übereinstimmung der Baldachinformen mit denen der Gmünder Chorportale chronologisch einleuchtet.

<sup>119</sup>) Zu ähnlichen Folgerungen kommt auf Grund anderer Beobachtungen bereits KAUFFMANN (zit. Anm. 105), S. 122.

Den Apostelstatuen der Gewände liegen relativ altertümliche Figurentypen zugrunde, weshalb man sie auch nicht selten in die Jahrhundertmitte datiert hat<sup>120</sup>). Ihre unbestreitbare Verwandtschaft mit den kleinen Propheten und musizierenden Engeln aus den mehrfach erwähnten Wimpergen scheint ebenfalls einen frühen Ansatz nahezulegen; diese wohl noch in den vierziger Jahren entstandenen Figürchen zieren Statuentabernakel, die bereits einer höheren Zone des untersten Turmgeschosses angehören als unser Portal. Dennoch will es nicht recht einleuchten, daß der keineswegs besonders umfangreiche plastische Schmuck des Petersportals, nachdem man ihn einmal in Angriff genommen hatte, nicht in einem Zuge fertiggestellt worden sein soll. Da die Pforte ja zunächst offenkundig ohne Skulpturen (wenn auch unter Bedachtnahme auf deren spätere Anbringung) errichtet worden war, lassen sich keine überzeugenden Gründe für eine sukzessive, von längeren Pausen unterbrochene Anfertigung der Bildwerke finden. Und schließlich sprechen auch stilistische Beobachtungen für deren Entstehung in einem relativ kurzen Zeitraum.

Die Apostelstatuen des Portalgewändes<sup>121</sup>) dürften tatsächlich von derselben Hand stammen wie die kleinen Sitzfiguren der Wimperge; ihr Meister scheint also bereits in den vierziger Jahren in jener Kölner Werkstatt debütiert zu haben, aus der die Statuen der Südturmstreben hervorgingen. Er mag sogar an einigen dieser großen Figuren beteiligt gewesen sein, wie vor allem ein üppig gelockter Jünglingskopf und das Fragment des hl. Nabor vermuten lassen<sup>122</sup>). So greift etwa der hl. Jakobus des Gewändes einen Kopftypus auf, der im hl. Nabor schon vorbereitet und in den Wimpergpropheten voll entwickelt erscheint<sup>123</sup>). Ähnlich schließt die Gewändestatue des Johannes (Abb. 120) in Gesichtsschnitt und Haarbehandlung an die musizierenden Engel der Wimperge oder an die zwei bartlosen Kopffragmente in der Modellkammer an<sup>124</sup>).

Die Gewandbehandlung der Apostel unterscheidet sich jedoch in so vielen Punkten von jener der Wimpergfiguren, daß an Gleichzeitigkeit nicht zu denken ist. Wohl stimmt die Vorliebe für weich durchhängende Faltenkurven bei beiden überein, doch fällt der Stoff an den älteren Werken noch lose um die zarten Körper, während er sich an den jüngeren schon wieder dicht um ihre säulenhafte Rundung schmiegt. Trotz ihrer Verwurzelung in einer viel älteren Typenwelt spürt man den Aposteln ihre Zeitgenossenschaft mit kölnischen Skulpturen der Zeit um 1370 an, wo Umriß und Oberflächenrelief ähnlich vereinfacht und der schwingenden Bewegung einer zwar schlanken, aber kompakt um ihre Achse versammelten Gestalt untergeordnet werden. Der Meister der Wimpergfigürchen muß, als er die großen Statuen schuf, bereits ein reifer, wenn nicht ein alter Mann gewesen sein; von seinem persönlichen Stil aus, der noch in den dreißiger Jahren geformt worden war, setzt er sich nun mit neuen Tendenzen ausein-

<sup>120</sup>) So KAUFFMANN, ebenda, in Anschluß an SCHMITT, Prag und Gmünd (zit. Anm. 24), S. 245, Anm. 25; bei SCHMITT, Abb. 26–28, auch eine sehr bestechende Gegenüberstellung des Kölner Johannes mit zwei typenverwandten Statuen von der Straßburger Katharinenkapelle (geweiht 1349) und dem Westportal des Wetzlarer Domes (wohl aus den frühen siebziger Jahren). – Demgegenüber hat etwa APFELSTAEDT (zit. Anm. 112), Abb. 80, 81, einen ebenso überzeugenden Vergleich zwischen dem Kölner Petrus und einer Figur von Meister Bertrams Grabower Altar (nach 1379) durchgeführt.

<sup>121</sup>) QUINCKE (zit. Anm. 45), Abb. 5–8; PETERS (zit. Anm. 58), Taf. 61–68.

<sup>122</sup>) CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 242, 243. <sup>123</sup>) Ebenda, Fig. 99, 243, und PETERS (zit. Anm. 58), Taf. 63.

<sup>124</sup>) CLEMEN (zit. Anm. 48), Fig. 100, 241, 242.

ander, wie sie sich inzwischen an der Tumba des Engelbert von der Mark (gest. 1368) oder an der Friesentormadonna (um 1370) manifestiert hatten<sup>125</sup>).

Da die Apostel bis ins letzte vorzüglich ausgeführt und stilistisch ziemlich homogen sind, dürften Hilfskräfte an ihnen nur einen sehr geringen Anteil gehabt haben. Der Meister mag sie um 1375 in Angriff genommen und im Laufe einiger Jahre wesentlich eigenhändig ausgeführt haben<sup>126</sup>). Anschließend werden die kleinen, paarweise miteinander disputierenden Propheten des Sturzes entstanden sein. Man hat sie einem eigenen Meister zuschreiben wollen<sup>127</sup>), doch sind ihre Köpfe denen der Apostel so eng verwandt, stimmen auch Faltenduktus und Saumlineament so weitgehend mit deren Gewändern überein, daß ich hier noch immer denselben Künstler erkennen möchte (Abb. 83, 95, 120). Das winzige Format dieser etwa 7 m über dem Erdboden angebrachten, selbst aber nur 30 cm hohen Relieffigürchen forderte zwingend eine stärkere Auflockerung ihres formalen Gefüges, sollten sie von einem Betrachter überhaupt noch wahrgenommen werden. Als die parlerische Gruppe in Köln eintraf, also etwa 1379, dürften sie eben in Arbeit gewesen sein; die beiden Prager Meister, denen nun die zwei größeren Reliefstreifen des Bogenfeldes anvertraut wurden, waren offenkundig bemüht, sich dem hier vorgegebenen Stil soweit wie möglich anzupassen (Abb. 83, 84, 92, 93). Die malerische Bereicherung der Form, die vor allem Heinrich Parlers kölnische Arbeiten von seinen Prager Werken unterscheidet, resultierte wohl aus eben dieser respektvollen Auseinandersetzung mit dem bodenständigen Altmeister (Abb. 95, 96).

Unsere Hypothese von der nahtlosen zeitlichen Aufeinanderfolge der beiden am Petersportal beteiligten „Ateliers“ wird schließlich noch durch einige Beobachtungen an den Archivolten gestützt. Einerseits durchdringt kölnisches Formengut viele rein parlerische Figuren, namentlich solche, die von der Hand Heinrichs IV. stammen dürften (Abb. 84, 97); es fällt ferner auf, daß manche von ihnen ein sehr kennzeichnendes Detail der Gewändeapostel nachahmen, nämlich die stofflich überzeugende Wiedergabe der Augenbrauen durch das dichte Nebeneinander einzelner Haarlinien<sup>128</sup>). Vor allem aber gibt es hier eine Reihe von Figuren, die man weder Heinrich Parler noch dem „zweiten“ aus Prag gekommenen Bildhauer zuschreiben kann. Quincke hat diese Gruppe, deren Grenzen übrigens ein wenig fließend sind, einem „Meister des Glockenschwingers“ gegeben, der bis in die Frühzeit des 15. Jahrhunderts an der Vollendung des Petersportals gearbeitet und jene Entwicklung inauguriert haben soll, die in den Figuren des Saarwerden-Grabes (um oder bald nach 1414) gipfelt.

<sup>125</sup>) Ebenda, Fig. 195–198; zur Friesentor-Madonna vgl. „Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl“, Köln 1961<sup>2</sup>, Nr. 98, wo diese Statue allerdings gerade umgekehrt „im Gefolge der Gewandfiguren am Petrusportal des Doms“ gesehen wird. – Auch das dem Kölner Johannes fast wörtlich entsprechende Drapierungsmotiv der Altenberger Verkündigungsmaria aus den frühen siebziger Jahren (QUINCKE, zit. Anm. 45, Abb. 63) liefert einen Hinweis auf die spätere Entstehung der Statuen am Petersportal.

<sup>126</sup>) Leider wissen wir nicht, ob die auf die volle Zwölfzahl fehlenden Statuen jemals vorhanden waren; heute nehmen Figuren des 19. Jhs. ihre Plätze ein.

<sup>127</sup>) QUINCKE (zit. Anm. 45), S. 17 ff., Abb. 9–14.

<sup>128</sup>) Vgl. PETERS (zit. Anm. 58), Taf. 67, 68 mit Taf. 77, 78, 81. – Gerade an den Bogenlauffiguren Heinrich Parlers meint man seine schrittweise Anpassung an die subtile Oberflächenbehandlung des bodenständigen Meisters verfolgen zu können; so dürfte etwa der Prophet unserer Abb. 84 zu Beginn seiner Kölner Tätigkeit, der hl. Quirinus aber (Abb. 97) mehr gegen deren Ende entstanden sein.



57. Kolmar, Münster; Konsolfiguren vom Südquerschiff (Abgüsse)



58., 59. Prag, Veitsdom; Maskenkonsolen in der Wenzelskapelle (Abgüsse)



60. Prag, Veitsdom; Ottokar I.



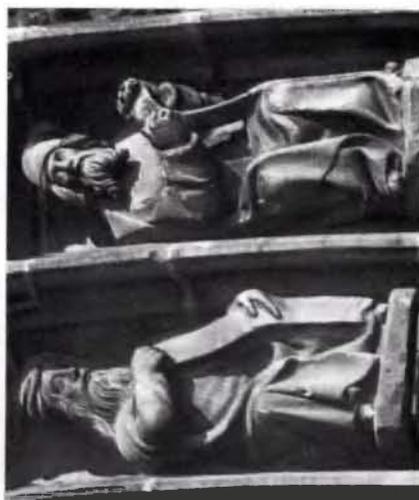
61. Prag, Veitsdom; Ottokar II.



62. Prag, Veitsdom; Bretislav I.



63. Prag, Veitsdom; Spytihnev II.



64. (links): Gmünd, Münster; „Jeremias“ vom südl. Chorportal  
65. (oben): Augsburg, Dom; Archivolten des südl. Chorportals  
66. (rechts oben): Nürnberg, Frauenkirche; Zweickelprophet an der Vorhalle  
67. (rechts unten): Nürnberg, Frauenkirche; Archivolten des westl. Vorhallenportals



71. Prag, Veitsdom; Bořivoj II.



70. Prag, Veitsdom; Břetislav II.



69. Nürnberg, Frauenkirche; „Zacharias“ am westl. Vorhallenportal



68. Gmünd, Münster; Archivoltenprophet am südl. Chortportal



72. Rudolf IV. von der Westfront des Stephansdomes.  
Wien, Historisches Museum



73. Wien, Stephansdom; Rudolf IV. am Singertor



74. Wien, Stephansdom; Rudolf IV. am Bischofstor



75. Prag, Veitsdom; hl. Wenzel



76. Prag, Veitsdom; Kopf des Spyrhnev



77. Prag, Veitsdom; Kopf  
◀ des hl. Wenzel



78. Köln, Dom, Petersportal; Kopf eines  
▶ Archivoltenpropheten

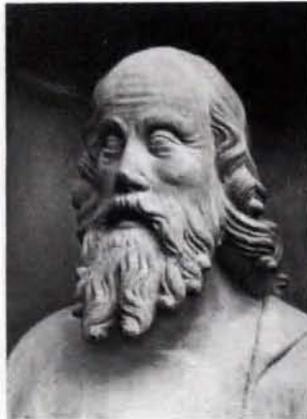


79. Prag, Veitsdom; Kopf Ottokars I.

80. Prag, Dom; Petrus von einer Türkonsole der Wenzelskapelle 81. Nürnberg, Frauenkirche; Kopf des „Zacharias“  
82. Prag, Veitsdom; Matthias von Arras



80



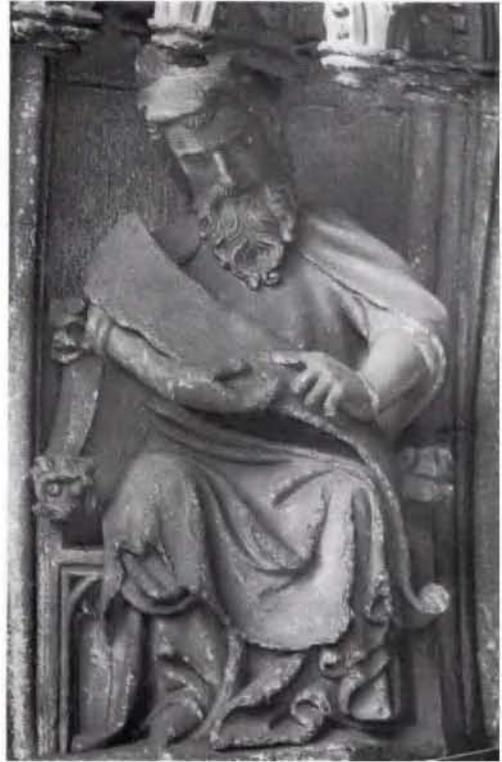
81



82



83. Köln, Dom; Prophet am Sturz des Petersportals



84. Köln, Dom; Archivoltenprophet am Petersportal



85. Angers, Tapiserie der Apokalypse, Ausschnitt



86. Prophet vom Rathausportal. Brüssel, Musée  
Communal

PETER PARLER UND HEINRICH IV. PARLER ALS BILDHAUER



87. Köln, Dom; Archivoltenprophet am Petersportal



88. Prag, Brückenturm; Kopf König Wenzels IV.



89. Köln, Dom; Archivoltenprophet am Petersportal



90. Prag, Brückenturm; Kaiser Karl IV.



91. Thorn, Johanneskirche; Moseskonsole



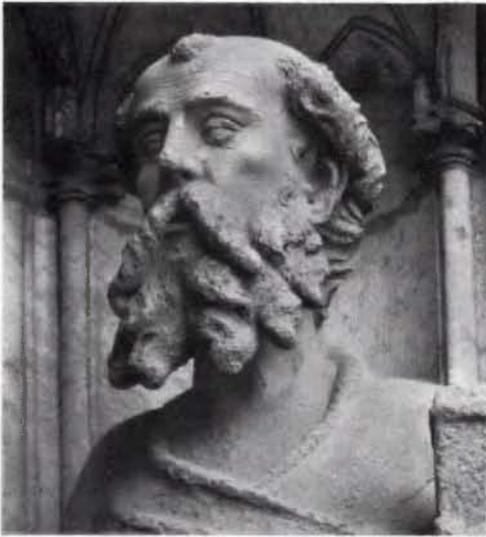
92. Köln, Dom, Petersportal; Enthauptung Pauli aus dem unteren Bogenfeldstreifen



93. Köln, Dom, Petersportal; Verhör der Apostel aus dem unteren Bogenfeldstreifen



94. Köln, Dom, Petersportal; Zuschauergruppe aus dem oberen Bogenfeldstreifen



95. Köln, Dom, Petersportal; Kopf der Paulusstatue  
im Gewände



96. Köln, Dom, Petersportal; Kaiser Nero aus dem  
unteren Bogefeldstreifen



97. Köln, Dom, Petersportal; Archivoltenfigur  
hl. Quirinus



98. Prag, Veitsdom; Kopf des Spytihnev



99. Nürnberg, Frauenkirche; Kopf Kaiser Heinrichs



100. Prag, Veitsdom; König Johann von Luxemburg



101. Prag, Veitsdom; Benes von Weitmil



102. Saint-Denis, Kopf König Johanns des Guten



103. Prag, Veitsdom;  
◀ Kopf Borivojs

104. Prag, Veitsdom;  
Kaiser Karl IV. ▶

105. Prag, Veitsdom;  
Kopf Ottokars I.

106. Prag, Veitsdom;  
Kopf Ottokars II.



105 106



107. Prag, Veitsdom;  
◀ Andreas Kotlík

108. Kopf des Philippe  
de Navarre. Paris,  
Louvre ▶





111. Prag, Veitsdom; Elisabeth von Pommeren



110. Nürnberg, Frauenkirche, westl. Vorhallenportal; Kopf der Eva



109. Prag, Veitsdom; Anna von der Pfalz



113. Köln, Dom, Petersportal; Archivoltenfigur hl. Katharina



112. Frauenbüste mit dem Parlerwappen. Köln, Schnitzgen-Museum

GERHARD SCHMIDT



118



116



115



11



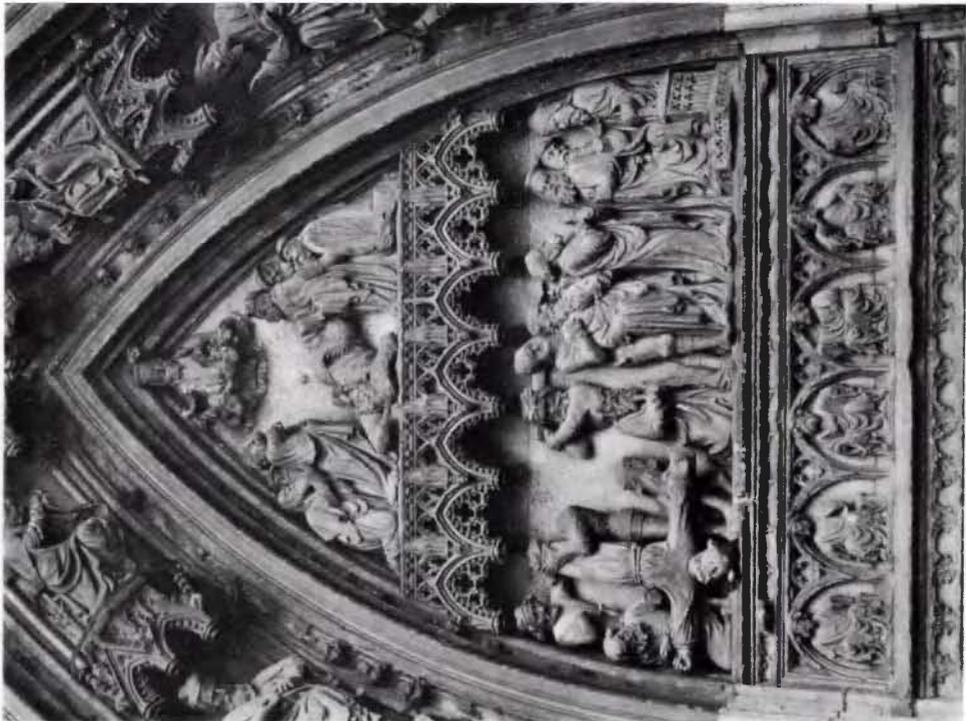
114



121



120



- 114. Nürnberg, Frauenkirche; hl. Wenzel im Chor
- 115. Freiburg, Münster; Archivoltenkönig am Westportal
- 116. Nürnberg, Frauenkirche; Kaiser Heinrich an der Vorhalle
- 117. Siegel Herzog Rudolfs IV. von Österreich
- 118. Gmünd, Münster; Kreuzträger neben dem südl. Chorphortal
- 119. Köln, Dom; Bogenfeld des Petersportals
- 120. Köln, Dom, Petersportal; Kopf des Johannes im Gewände
- 121. Köln, Dom, Petersportal; Archivoltenfigur hl. Michael



123. „Schöne Madonna“; Mährisch-Sternberg, Schloß



122. Köln, Dom, Petersportal; Archivoltenfigur hl. Barbara

Daß hier eine „dritte“ und sehr fortschrittliche Hand am Werk gewesen sein muß, ist kaum zu bezweifeln; die musizierenden Engel dieser Gruppe setzen sich sowohl durch ihren oft großflächigen Faltenbruch als auch durch ihr beschwingteres Temperament deutlich von den entweder elegischen oder dumpf erregten Figuren der beiden parlerischen Meister ab. Andererseits klingt hier so viel von der Art des Apostelmeisters nach, daß man diese Gruppe gern mit einer noch von ihm geschulten Kraft in Verbindung bringen möchte. Der hl. Michael etwa<sup>129)</sup> greift nicht nur im Kopftypus, sondern auch im kreisenden Faltenduktus ganz unmittelbar auf die Statue des Johannes zurück (Abb. 120, 121). Dabei aber folgen auch diese Figuren noch manchen von dem parlerischen Team eingeführten Usancen: Die Thronsitze der Engel etwa tragen an ihren Wangen das charakteristische Maßwerk der Parler, und die Armlehnen laufen nach wie vor in jene kleinen Drachenköpfe aus, die in dieser spezifischen Form ohne Zweifel Modelle aus der Prager Bauplastik voraussetzen<sup>130)</sup>. Es ist kaum anzunehmen, daß diese (praktisch kaum sichtbaren) Einzelheiten so konsequent in allen Archivolten, auch denen des „dritten“ Meisters, beibehalten worden wären, hätte dieser nicht noch unter parlerischem Einfluß gearbeitet. So möchten wir meinen, die Skulpturen des Petersportals seien zwischen etwa 1375 und 1381 in relativ rascher Abfolge entstanden; Heinrich IV. Parler und sein Gefährte (Michael d. Jg. von Savoyen?) haben also nicht eine schon vor Jahrzehnten begonnene und dann liegengebliebene Arbeit fortgeführt, sondern mußten sich einer bestehenden Werkstatt einfügen, von der sie selbst ebenso viele, wenn nicht noch mehr Anregungen empfangen, als sie ihrerseits zu geben imstande waren. In den beiden Reliefs des Bogenfeldes trugen sie ihre individuellen Stile relativ am reinsten vor, während in den Archivolten ganz eigenhändige Figuren neben solchen stehen, an denen sie mit bodenständigen Kräften in wechselnden Verhältnissen zusammengewirkt haben. Daß diese Helfer alles andere als künstlerisch unterlegen waren, bezeugt der Anteil jener „dritten“ Hand, die nicht nur den Apostelmeister fortzusetzen und in mancher Hinsicht zu übertreffen imstande war, sondern auch parlerisches Gedankengut für ihre sehr eigenständigen Leistungen fruchtbar zu machen wußte.

### ANHANG III

#### Anmerkungen zu den Prager Triforienbüsten

Wenn man versucht, das bildhauerische Œuvre Peter Parlers abzugrenzen, kann man die Frage nach seinem Anteil an den Büsten im unteren Triforium des Veitsdomes nicht völlig ausklammern<sup>131)</sup>. Leider haben die verschiedenen Versuche, diese 21 Bildnisse nach formalen Kriterien zu gruppieren, bisher weder zu einem Konsensus der Autoren noch zu Resultaten geführt, die für des Meisters Kunst besonders aufschluß-

<sup>129)</sup> Quincke teilt ihn Heinrich Parler zu, der jedoch nur am Gesicht dieser Figur beteiligt gewesen sein dürfte.

<sup>130)</sup> Vgl. die Abb. bei PETERS (zit. Anm. 58), Taf. 69–73.

<sup>131)</sup> Aus der reichhaltigen Literatur sind vor allem zu nennen: STIX (zit. Anm. 1), S. 79 ff. – PINDER (zit. Anm. 1), S. 120 ff. – KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), passim. – OPITZ (zit. Anm. 1), S. 79 ff. – SWOBODA (zit. Anm. 1), S. 31 ff. – KUTAL (zit. Anm. 1), S. 46 ff. Vollständig reproduziert bei SWOBODA, KUTAL und OPITZ; wir verzichten im folgenden auf das Zitieren einzelner Abbildungen und – soweit es vertretbar ist – auch der genauen Textstellen aus den genannten Werken.

reich gewesen wären. Auch hier soll nur die eine oder andere ergänzende Beobachtung mitgeteilt und im übrigen versucht werden, die im Haupttext vorgelegten Hypothesen vorsichtig auf die Triforienbüsten anzuwenden.

Auf die zehn künstlerisch sehr bedeutenden Heiligenbüsten des oberen Triforium gehen wir in diesem Zusammenhang nicht näher ein; ihr Stil hängt mit keiner der im unteren Triforium auftretenden Varianten so eng zusammen, daß an eine Identität der ausführenden Hände zu denken wäre. Auch ihre Datierung ist noch kontrovers: Opitz hält sie – quellenkritisch und philologisch durchaus überzeugend – für jene zehn *capita in sturcz*, von denen in den Wochenrechnungen des Frühsommers 1375 die Rede ist und für die ein bis dahin nie erwähnter Steinmetz Hermann je vierzehn bis sechzehn Groschen Honorar erhielt – eine allerdings bescheidene Entlohnung, die durchaus jener entspricht, welche gleichzeitig für *sturcz* ohne figürlichen Schmuck bezahlt wurde. (Freilich wäre es denkbar, daß die Sturzsteine als solche von anderen Werkleuten zugerichtet wurden, so daß Hermann nur noch die Köpfe auszuführen hatte; es fällt übrigens auf, daß er in den Auszahlungslisten stets als einer der ersten genannt wird, was auf eine relativ angesehene Stellung innerhalb der Hütte schließen läßt.) – Demgegenüber setzt Kutal diese Heiligenbüsten in die frühen achtziger Jahre, wofür er sich zwar auf keine Quelle stützen kann, was aber stilgeschichtlich besser einleuchtet als Opitz' Frühdatierung<sup>132</sup>).

Dagegen kann die Entstehungszeit der Büsten im unteren Triforium heute schon als weitgehend gesichert gelten. Die zehn Köpfe im eigentlichen Chorpolygon müssen zwischen 1374 und 1378, die der beiden Langseiten zwischen 1378 und 1380 angefertigt worden sein<sup>133</sup>). Eine Ausnahme bildet die besonders qualitätvolle Büste Wenzels von Radeč, des letzten der dargestellten Baurektoren, der dieses Amt ab 1380 innehatte und 1417 starb. Als einzige aus Plänerkalk gefertigt, wurde sie in ihren Sturzstein erst nachträglich eingelassen, während alle anderen aus dem gleichen Block (und daher auch aus Sandstein) gearbeitet sind. Diese Verschiedenheit des Materials erklärt allerdings noch nicht den stilistischen und qualitativen Abstand, der den Radeč von den restlichen Büsten trennt. Obwohl im Schrifttum meist die Chorweihe von 1385 als äußerste Zeitgrenze angenommen wird, scheint es mir wenig glaubhaft, daß dieser nervöse und gewiß am unmittelbarsten porträthafte Kopf mitsamt den minutiös wiedergegebenen Details seiner Kleidung noch vor der Jahrhundertwende entstanden sein sollte; eher wird das Todesjahr des Dargestellten einen Hinweis geben können.

Die Rolle der Triforienbüsten im Gesamtprogramm des Prager Domchores hat wieder Swoboda am überzeugendsten gedeutet; seine Interpretation erfaßt nicht nur mit intuitivem Scharfblick den ikonologischen Grundgedanken, sondern begründet auch zwingend, warum bildnishaft Darstellung gerade in dieser Zone des Bauwerkes möglich wurde, ja warum sie hier sogar einer ideellen Forderung entsprach. Letzteres ist besonders wichtig, weil sich nur unter diesem Blickwinkel jener befremdliche Widerspruch auflöst, der den Triforienbüsten anzuhaften scheint: daß sie einerseits in einem

<sup>132</sup>) Eine der seltenen Abbildungen, welche die Position dieser Büsten an der Außenseite des Chorpolygons zeigen, bringt O. KLETZL, Peter Parler – der Dombaumeister von Prag, Leipzig 1940, Taf. 15.

<sup>133</sup>) Über die Verteilung der einzelnen Büsten informiert am besten das Schema bei SWOBODA (zit. Anm. 1), S. 33. Für die Datierungsprobleme vgl. OPITZ und KUTAL.

schwer zugänglichen Laufgang nahezu unsichtbar angebracht sind, während andererseits die Unmittelbarkeit ihres individuellen Ausdruckes so lebhaft nach dem Du eines Betrachters verlangt<sup>134</sup>).

Als mögliche Inspirationsquellen hat man einerseits dynastische Statuenserien wie jene verlorene von der großen Wendeltreppe Karls V. im Louvre genannt, die in den Jahren um 1365 entstanden war, andererseits die alte Tradition figürlicher Konsolen, in denen sich Steinmetzen oder Architekten, meist als kauernde Figuren, dargestellt hatten. Neu gegenüber diesen denkbaren Vorbildern sind in Prag erstens die Büstenform aller dieser Bildnisse sowie zweitens die soziale Spannweite des Zyklus, der neben den Mitgliedern des Fürstenhauses auch die Prager Erzbischöfe, die geistlichen Baurektoren und die beiden Baumeister umfaßt. Was die Integration geistlicher Standespersonen in ein derartiges Programm anlangt, wäre allenfalls auf den „Beau Pilier“ der Kathedrale von Amiens zu verweisen, der zwischen 1376 und 1380 entstand (vgl. Anm. 55). Hier ließ der Stifter, Kardinal Lagrange, an den Strebepfeilern je drei Statuen in drei übereinanderliegenden Zonen anbringen: zuoberst die Madonna und zwei Heilige, in der Mitte König Karl V. mit seinen beiden Söhnen und zuunterst drei Würdenträger des Königreiches – sich selbst, den Kanzler Jean Bureau und den Admiral Jean de Vienne. Wenn diesem Zyklus auch gewiß ganz andere Motive zugrunde lagen als dem des Prager Triforiums, so zeigt er doch, daß zumindest die Einbeziehung nichtfürstlicher und an der Stiftung nicht unmittelbar beteiligter Personen in solche Figurenreihen damals auch anderswo versucht wurde.

Noch eigenwilliger mutet die durchgehende Verwendung des Büstenmotivs an, das nicht in älteren Traditionen der mitteleuropäischen Monumentalkunst zu wurzeln scheint und doch zu den Lieblingsformen parlerischer Bauplastik gehört. Es dürfte allerdings erst in der Prager Hütte entwickelt worden sein, von wo es an südwestdeutsche Parlerbauten übertragen wurde<sup>135</sup>). Wichtig ist die Feststellung, daß dieser nahezu sicher auf Peter Parler zurückgehende Formgedanke nicht erst anläßlich der Ausstattung der Triforien konzipiert worden, sondern – allem Anschein nach – erstmals schon um 1371 an der Wendeltreppe in der Nordostecke des Querschiffes aufgetreten ist<sup>136</sup>). Über einer von dieser Treppe zum oberen Triforium führenden (jetzt zugemauerten) Pforte befindet sich die stark verstümmelte Büste eines älteren Mannes mit zurückgeschlagener Kapuze, die nach Typus und Anbringung genau den Triforienbüsten entspricht<sup>137</sup>). Wer hier dargestellt war, wissen wir nicht. Ihrem ganzen Habitus nach möchte man diese Büste als typisches Baumeisterbildnis ansprechen, doch ist sie dem Peter Parler des unteren Triforiums nicht wirklich ähnlich: Sie ist bartlos, nahezu

<sup>134</sup>) Ihre Anbringung läßt KUTAL (zit. Anm. 1), Taf. 56, erkennen; vom Boden des Chores aus sind sie mit freiem Auge nur mühsam auszunehmen und können jedenfalls nicht identifiziert werden.

<sup>135</sup>) Vgl. – außer der Kölner Frauenbüste (Abb. 112) – auch die Beispiele in Freiburg und Ulm: PINDER (zit. Anm. 1), Abb. 82, 85.

<sup>136</sup>) Vgl. V. BIRNBAUM (zit. Anm. 30), wo die zeitliche Abfolge der Bauarbeiten genau untersucht wird. Demnach (ebenda, S. 429) wurden 1371 die Ostwand des Querschiffes bis zur Triforienzone und die gesamte Nordosttreppe ausgeführt.

<sup>137</sup>) Abgebildet bei OPITZ (zit. Anm. 1), S. 96. Opitz erwähnt dieses Stück nur kurz (ebenda, S. 41, 96 f.) in Verbindung mit den Triforienbüsten und zieht eine frühere Entstehung gar nicht in Betracht, obwohl er sich sonst gerne auf Birnbaums Bauchronologie beruft.

ganz kahlhäutig und zeigt ein viel breiteres Antlitz als jener. Trotz allen Zerstörungen spürt man noch immer die vorzügliche Qualität. Die Wendung des ein wenig geduckten Kopfes, der kraftvoll zwischen den Schultern vorstößt, der souverän in Form einer großen Spirale drapierte Kapuzenkragen und manche noch wahrnehmbare Einzelheiten wie die vom linken Augenwinkel ausstrahlenden Runzeln lassen sogar die Autorschaft Peter Parlers nicht ausgeschlossen erscheinen. Auch die körperliche Aggressivität, die dem Büstenmotiv gerade in seiner Verbindung mit einem Mauerdurchlaß eignet, wird hier noch absichtsvoller ausgekostet als im Triforium selbst. (Die Pfeilerdurchgänge, aus deren Sturzsteinen die Büsten dort herausgemeißelt wurden, sind heute ebenfalls vermauert; früher fiel die Basis der Büsten mit der Unterkante des Sturzes zusammen, so daß die plastische Form unmittelbar aus der Höhlung der Pforten hervorzuzquellen schien.)

Es wäre gut denkbar, daß Peter Parler diese eigentümliche, seinem extrem haptischen Kunstwollen so vorzüglich entsprechende Formulierung des Büstenmotivs ganz selbstständig entwickelt hätte. Immerhin ist es erwähnenswert, daß sich in England schon um 1330 gewisse Konsol- und Kapitelltypen finden, die wie Vorstufen der Parlerbüsten anmuten<sup>138</sup>). Und es ist wohl mehr als eine zufällige Koinzidenz, daß sich dieses Motiv in eben jener Triforienzone des Prager Domes entwickelt, in der auch Architektur-elemente englischer Herkunft nachgewiesen werden konnten<sup>139</sup>).

Als kunsthistorische Erscheinung (vor allem als Bildnisreihe zeitgenössischer Persönlichkeiten) sind die Triforienbüsten von großer und allgemeiner Bedeutung. Als Einzelkunstwerke jedoch und hinsichtlich des Niveaus der handwerklichen Ausführung halte ich sie nicht für jene inspirierten Spitzenleistungen der Prager Parlerplastik, als die sie das Schrifttum gerne hinstellt<sup>140</sup>). Steigt man etwa nach einem Besuch der Přemyslidentumben in das Triforium auf, wird man den Abstand an künstlerischer Intensität und technischer Sorgfalt nicht übersehen können, der zumindest die beiden Ottokare oder den Spytihněv auch von den besten dieser Köpfe trennt. Manche von ihnen, die auf Photographien sehr gelungen und lebensvoll wirken, lassen vor dem Original störende Mängel erkennen: so etwa der junge Wenzel IV., dessen Kopf im Verhältnis zum Hals und zur Schulterpartie viel zu groß geraten ist. Sieht man von dem meisterhaften Radeč ab, bewahrt sich eigentlich nur die anmutige Anna von Schweidnitz jenen Zauber, den man schon von Abbildungen her kennt. Die meisten anderen bleiben hinter unseren Erwartungen unleugbar (wenn auch keineswegs sehr weit) zurück. Offenbar gehören sie zu jenen nicht ganz seltenen Bildwerken, die in besonderem Maße photogen sind, wozu hier auch die günstigen Lichtverhältnisse der Triforiengalerie das Ihre beitragen mögen.

<sup>138</sup>) Vgl. die „Baumeister-Konsole“ in Exeter und den verbreiteten Typus des von vier Büsten umgebenen Pfeilerkapitells, für den sich frühe Beispiele etwa in Hanwell erhalten haben: A. GARDNER, *English Medieval Sculpture*, Cambridge 1951<sup>3</sup>, Fig. 368, 380. – L. STONE, *Sculpture in Britain. The Middle Ages* (*The Pelican History of Art*), 1955, Taf. 128 A.

<sup>139</sup>) H. BOCK, *Der Beginn spätgotischer Architektur in Prag (Peter Parler) und die Beziehungen zu England*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrb.*, 23, 1961, S. 191 ff.

<sup>140</sup>) Nur ein einziges Mal hat man sie bisher „in ihrem Kunstwert sehr überschätzt“ genannt; vgl. W. BODE, *Geschichte der deutschen Plastik* (*Gesch. d. dt. Kunst*, II), Berlin 1887, S. 90. So ärgerlich Bodes vorschnelle Werturteile in anderen Fällen auch sein mögen – hier sollte man ihm nicht a priori widersprechen.

Diese Bemerkung war notwendig, um ein Phänomen verständlich zu machen, das die Forschung seit jeher sowohl irritiert als auch gefesselt hat: die überraschend große Vielfalt der sich an diesen Büsten manifestierenden Stile. Der begreiflichen Tendenz, in ihnen Zeugnisse von Peter Parlers persönlichem Ingenium sehen zu wollen, stand von vornherein die grundsätzliche Verschiedenartigkeit der künstlerischen Auffassungen ebenso entgegen wie das offenkundige Schwanken der Qualität. Diese Erscheinungen sind freilich nur so lange befremdlich, als man die Büsten für besonders repräsentative und deshalb unter höchstem Einsatz geschaffene, womöglich vom Werkstattleiter selbst ausgeführte Werke hält. In Wirklichkeit scheint man ihnen weit weniger Aufmerksamkeit und Sorgfalt gewidmet zu haben; die große Zahl und das zum Teil nur mittelmäßige Niveau der beteiligten Hände lassen eher vermuten, man habe sie in der Hütte ähnlich eingestuft wie dekorative Bauplastik – also wie jene Kreuzblumen, Konsolen und Kapitelle, die ziemlich willkürlich den jeweils gerade verfügbaren Kräften zugewiesen wurden. Und wenn wir uns erinnern, daß diese Büsten an ihrem nahezu unzugänglichen Anbringungsort gar nicht dazu bestimmt gewesen sein können, vom Kaiser, vom Prager Klerus oder vom gläubigen Volk häufig in näheren Augenschein genommen zu werden, wird uns ein solches Verfahren nicht allzusehr überraschen. Den Absichten des Auftraggebers genügte es offenbar, wenn alle diese Personen in jener „Zone des Ausgleichs zwischen unten und oben“, in der man „den Ort zur Darstellung der noch Gegenwärtigen“ gefunden hatte<sup>141)</sup>, in effigie anwesend waren. Daß diese Aufgabe dann von der Parlerhütte in einer trotz allen Einschränkungen immer noch sehr originellen und teilweise auch künstlerisch höchst eindrucksvollen Weise gelöst wurde, bleibt bemerkenswert genug. Andererseits muß man sich wohl eingestehen, daß auch im günstigsten Fall nur ein relativ kleiner Teil dieser Büsten unter dem unmittelbaren Einfluß Peter Parlers entstanden sein kann, und daß sie insgesamt auch als Bildnisse nicht ganz an die besten einschlägigen Leistungen der gleichzeitigen Niederländer – eines André Beauneveu oder eines Jean de Liège etwa – heranreichen.

Gewiß ist anzunehmen, daß Peter Parler selbst den Typus entwickelt und für einige Büsten wenigstens die Entwürfe oder Vorzeichnungen bereitgestellt hat; an der Ausführung dürfte er aber nur ausnahmsweise beteiligt gewesen sein. Da sich bei keiner einzigen Büste ins Auge springende Berührungen mit den beiden Ottokar-Tumben ergeben, darf man vielleicht noch Peters hypothetische Nürnberger Jugendwerke mit zum Vergleich heranziehen. Auch unter diesem Blickwinkel sind es dann nur die Johanna von der Pfalz und der Matthias von Arras, die mit der Nürnberger Eva, beziehungsweise dem dortigen „Zacharias“, enger verwandt erscheinen<sup>142)</sup> (Abb. 81, 82, 109, 110). Der großflächig modellierte, die konkave Nische mit der Kraft seiner plastischen Formmotive sprengende Arras vor allem läßt auch noch am ehesten Vergleiche mit den beiden Ottokaren (Abb. 105, 106), der Petruskonsole am Portal der Wenzelskapelle (Abb. 80) oder jener frühen Büste aus der Nordstiege zu (vgl. Anm. 137).

<sup>141)</sup> SWOBODA (zit. Anm. 1), S. 31.

<sup>142)</sup> Schon BRÄUTIGAM (zit. Anm. 33), S. 63 ff., hat auf die Verwandtschaft dieser beiden Büsten mit den Langhausschlußsteinen der Frauenkirche aufmerksam gemacht, die ja ihrerseits den Frühstil Peter Parlers reflektieren. Vgl. besonders die Gegenüberstellung des Arras mit dem Nürnberger Schlußstein-Christus: ebenda, Abb. 1, 2.

An sich sollte man nun annehmen, daß gerade die ranghöchsten Personen – also der Kaiser und seine engste Familie – dem führenden Meister vorbehalten waren; der Augenschein bestätigt diese Vermutung allerdings nicht. Wohl ist auch die Büste Karls IV. ein eindrucksvolles, in der Charakterisierung sehr „sprechendes“ Werk (und insofern allen gemalten Bildnissen des Kaisers überlegen), ihre Ausführung im einzelnen stammt jedoch kaum von der Hand Peter Parlers; viel eher rufen jene schematischen Doppelrillen, die hier die weit geöffneten Augen begrenzen oder die energielos gewellten Haarsträhnen gliedern, Erinnerungen an die Arbeitsweise des dritten Tumbenmeisters wach. Was vom Antlitz Bořivojs II. noch erhalten ist, stimmt gerade in diesen handschriftlichen Details eng mit der Büste Karls IV. überein (Abb. 103, 104). Solche Beobachtungen deuten wieder darauf hin, daß die Triforienbüsten im wesentlichen „Werkstattarbeit“ im vollen und komplexen Sinn des Wortes sind. Gerade ein schwächerer Meister wie jener des Bořivoj mag sich besonders bemüht haben, dem Entwurf Peter Parlers getreu zu folgen; so gelang es ihm wohl auch, einiges von dessen künstlerischer Intention einzufangen, während andere, selbständigere Kräfte oft ihren persönlichen Stil bedenkenloser durchsetzten. Zu ganz ähnlichen Beobachtungen hat ja auch unsere Analyse der drei Tumbenpaare geführt.

Hier sollen nun keineswegs alle Büsten des unteren Triforiums einzeln durchbesprochen werden; einige Anmerkungen, die wesentlich als Ergänzung des Haupttextes gedacht sind, müssen genügen. Vor allem stellt sich die Frage, ob nicht auch Heinrich Parler an dieser Serie beteiligt gewesen ist. Die frappierende Übereinstimmung von Stil und Typus der Kölner Parlerbüste mit der Elisabeth von Pommern (Abb. 111, 112) befürwortet eine positive Antwort. Bezeichnenderweise fehlt der Letztgenannten die schwellende Plastizität etwa der Anna von der Pfalz; das schmalere Antlitz und die ornamentale Präzision der Haarbehandlung setzen sie von den Kopftypen Peters deutlich ab und rücken sie in die Nähe der Wenzelstatue (Abb. 77), von der sie ja auch zeitlich nur ein geringer Abstand trennt.

Mit Heinrich Parlers weiblichen Heiligen in den Archivoltten des Petersportals hat man auch die Büsten der Anna von Schweidnitz und der Johanna von Bayern verglichen<sup>143</sup>). Wenzel IV. wieder weist etwa im Schnitt der Augen und in der Wiedergabe des Mundes eine entfernte Verwandtschaft mit der Elisabeth von Pommern auf, während König Johann von Luxemburg (Abb. 100) manchen der Kölner Archivolttenpropheten (im Linienduktus der Haare besonders jenem unserer Abb. 78) nahezustehen scheint. Bei allen diesen Köpfen aber sind weder die künstlerische Konzeption noch die Handschrift Heinrichs mit der gleichen hohen Wahrscheinlichkeit zu agnoszieren wie bei der Elisabeth von Pommern. Angesichts der beiden Königinnen oder des jungen Wenzel möchte man meinen, Heinrich sei zwar an der Ausführung beteiligt gewesen, doch habe er hier sowohl flüchtiger als auch unter stärkerer Bedachtnahme auf eine fremde Vorlage gearbeitet. Der Johann von Luxemburg schließlich verrät vollends seine Herkunft von einem schon in Nürnberg vorgeprägten Typus (Abb. 99, 100); er dürfte also auf einen älteren Entwurf Peter Parlers zurückgehen, der nur in der Ausführung (durch Heinrich oder den Meister der Nordkapellentumben?) gleichsam geglättet und der plastischen Spannkraft seiner Einzelformen beraubt wurde.

<sup>143</sup>) Vgl. KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 99-102.

Beim heutigen Stand unserer Kenntnisse sind über die zehn Büsten im Chorpolygon bestenfalls Vermutungen zulässig. Wenn man aus unseren stichprobenartigen Vergleichen überhaupt ein Ergebnis ableiten darf, wird dieses etwa folgendermaßen lauten: Die Bildnisse der Luxemburger und ihrer Frauen sind wahrscheinlich nach Modellen oder Vorzeichnungen Peter Parlers von verschiedenen Kräften der Hütte ausgeführt worden; unter diesen dürften Heinrich IV. Parler und der anonyme Tumbenmeister der Nordkapelle am präzisesten zu fassen sein. Wie weit Peter selbst an der Herstellung einzelner Stücke (der Anna von der Pfalz etwa oder des Johann Heinrich von Mähren) beteiligt war, ist schwer abzuschätzen. Diese Köpfe kommen seinen Vorstellungen wohl am nächsten, doch könnten sie auch von einem besonders kongenialen Mitarbeiter gefertigt worden sein.

Herzog Wenzel von Luxemburg, der als einziger der Fürsten nicht mehr im Polygon, sondern erst an der nördlichen Langseite Platz fand, wird allgemein und auf Grund zwingender Argumente als nachträgliche Ergänzung des dynastischen Programms angesprochen. In dieses wurde er 1378 einbezogen, nachdem er seine Länder dem böhmischen Zweig der Familie testamentarisch vermacht hatte. Von den älteren Büsten des Chorhauptes trennen ihn also drei bis vier Jahre<sup>144)</sup>, und auch formal setzt er sich von ihnen deutlich ab. Andererseits hat er auch mit den zeitlich und räumlich benachbarten Bildnissen der Erzbischöfe und Baurektoren nichts gemein. Man könnte ihn – ähnlich wie den Johann von Luxemburg – von manchen Nürnberger Köpfen herleiten<sup>145)</sup>, schloße er sich nicht noch überzeugender an die Prager Wenzelsstatue von 1373 an. Die kühle Glätte der Oberflächen, die ornamentale Lebendigkeit des schön gelockten Haares, ja sogar Einzelheiten wie die ein wenig schräg gestellten Augen oder die bohrerkopffartigen Spitzen der Lockenbündel, machen auch für ihn die Autorschaft Heinrich Parlers in höchstem Maß wahrscheinlich. Gegenüber dem hl. Wenzel haben sich freilich die spezifisch plastischen Werte gesteigert; das kann man an der volleren Rundung von Stirn und Wangen oder an der „barockeren“ Formenfülle des Haares ablesen. Solche Unterschiede erklären sich leicht, wenn man den Abstand von fünf Jahren und die inzwischen entstandenen Werke Heinrichs berücksichtigt: Die Büste Herzog Wenzels greift wohl auf den Typus des Heiligen von 1373 zurück, aber sie überträgt ihn auf ein Stilniveau, auf welchem der Spytihněv von 1377 bereits vorausgesetzt erscheint.

Ein Jahr nach den beiden Přemyslidentumben der mittleren Chorkapelle entstanden, dürfte der Wenzel von Luxemburg das letzte figürliche Bildwerk gewesen sein, das Heinrich Parler für den Veitsdom schuf, ehe er nach Köln übersiedelte; an den restlichen Büsten der seitlichen Triforiengalerien war er nicht mehr beteiligt. Auch Peter Parlers Einfluß beginnt hier nachzulassen, wenn man von dem Idealporträt des Matthias von Arras absieht (Abb. 82), an dem er – wohl aus Pietät seinem Vorgänger gegenüber – in besonderes hohem Maß eigenhändig mitgewirkt zu haben scheint. (Dagegen bin ich

<sup>144)</sup> Die Ausführung der östlichen Triforienbüsten durch mehrere Hände spricht entschieden dafür, daß sie in relativ kurzer Zeit hergestellt worden sind – spätestens wohl im Jahr 1375, als man am Triforium baute, vielleicht sogar schon etwas früher, als man die Steine für diesen Teil des Chores in der Hütte vorbereitete. OPTIZ (zit. Anm. 1), S. 88, ist deshalb mit guten Gründen für ihre einheitliche Entstehung noch im Sommer 1374 eingetreten.

<sup>145)</sup> Einen entsprechenden Vergleich bringt MARTIN (zit. Anm. 35), Abb. 57, 58.

keineswegs überzeugt, daß sein eigener Kopf als „Selbstbildnis“ angesprochen werden darf – freilich wüßte ich auch nicht die Hand zu nennen, der man ihn zwingend zuschreiben könnte.)

In den übrigen Büsten aber setzt sich – gegenüber der noch immer primär von haptischen Grunderlebnissen ausgehenden Hüttenkunst der Parler – ein ganz neuer, ausschließlich malerisch und sensualistisch orientierter Stil durch, der ohne Zweifel von einer im Westen geschulten Kraft getragen wird. Denn nicht nur in jenem allgemeinen Sinn, in dem schon Stix und Pinder den Prager Triforienzyklus auf französische Anregungen zurückgeführt haben, wirkt hier die Bildniskunst der frankovlämischen „tombiers“ ein, sondern auch in konkreten Einzelheiten der Formensprache. Kletzl hat das erkannt, als er der Büste Jan Očkos den Kopf der Jeanne de Bourbon im Louvre gegenüberstellte<sup>146</sup>); wir möchten diesen Gedanken hier nur mit zwei weiteren Vergleichen fortspinnen (Abb. 101, 102, 107, 108). Das intelligente Genießergesicht des Beneš von Weitmil setzt ganz unmittelbar jenen Jean le Bon voraus, dessen Grabfigur in Saint-Denis zwischen 1364 und 1366 von André Beauneveu und seiner Werkstatt geschaffen wurde; ähnliche Analogien lassen sich zwischen dem Andreas Kotlík und dem im Louvre erhaltenen Kopf des Philippe de Navarre demonstrieren<sup>147</sup>). Der weiche Mund, die schweren Falten, die von seinen Winkeln und von den Nasenflügeln abwärts ziehen, die tiefliegenden Augen, die feisten Wangen und die gebuckelte Stirn – dieses ganze erstaunlich sichere Gefühl für die Stofflichkeit des Fleisches ist erst von jenen niederländischen Marmorbildhauern entwickelt worden, die ungefähr seit dem Regierungsantritt Karls V. begannen, den neuen Realismus in der französischen Plastik zu propagieren.

Wer dieser „westliche“ Meister des Pardubitz und des Očko, der Weitmil, Holubec, Bušek und Kotlík gewesen ist, läßt sich aus den Wochenrechnungen (die bekanntlich im September 1378 abrechnen) nicht mehr entnehmen. Auch scheint er mit Gehilfen gearbeitet zu haben, da sich anders der beträchtliche Niveauunterschied kaum erklären läßt, der beispielshalber – durchaus im Rahmen des gleichen „Stils“ – den hervorragenden Weitmil von seiner grimassenhaften Paraphrase, dem Bušek, trennt. Um 1380 hat die Kunst dieses Bildhauers in Prag jedenfalls eine nicht geringe Resonanz gefunden: So wäre noch zu überprüfen, in welchem Verhältnis die Marmortumba des in diesem Jahre gestorbenen Jan Očko oder die Madonna des Altstädter Rathauses (von 1381) zu ihm stehen<sup>148</sup>). Und nicht zuletzt könnte es für eine Datierung der Heiligen des oberen Triforiums erst in die frühen achtziger Jahre sprechen, daß sich ihr Schöpfer schon mit jenem neuen, außerhalb parlerischer Traditionen entstandenen Realismus auseinandersetzt, der selbst solche „Charakterköpfe“ nicht nur geistig, sondern auch sinnlich-stofflich differenziert.

<sup>146</sup>) KLETZL, Parlerplastik (zit. Anm. 1), Abb. 106, 107.

<sup>147</sup>) Von seinem Herzgrab in der Jakobinerkirche, das seine Tochter Blanche (wohl erst in den frühen siebziger Jahren) hatte errichten lassen.

<sup>148</sup>) Der Kopf der Očko-Tumba (OPITZ, zit. Anm. 1, Taf. 34) ist leider stark beschädigt. Auch scheint er nicht von der gleichen vorzüglichen Qualität gewesen zu sein wie die Büste dieses Erzbischofs, obwohl die Übereinstimmung beider sowohl in ihren bildnishaften Zügen als auch stilistisch evident ist. Zu der Rathaus-Madonna, die in jeder Hinsicht etwa die Mitte zwischen Holubec und Bušek hält, vgl. KUTAL (zit. Anm. 1), Taf. 110, 111.

*Abbildungsnachweis.* Archiv des Kunsthistorischen Instituts der Universität Wien: Abb. 57, 117; Fotoarchiv Knihtisk Chemigrafie, Prag: Abb. 58–63, 75, 82, 98, 103–106, 111; Foto Stoedtner, Düsseldorf: Abb. 64, 118; Foto Marburg: Abb. 65, 66, 69, 70, 71, 81, 83, 85, 90, 92, 95, 101, 107, 109, 110, 112, 113, 115, 116, 120, 121; Eugen Kusch, Schwarzenbruck ü. Nürnberg: Abb. 67; Württembergische Landesbildstelle: Abb. 68; Johanna Fiegl, Wien: Abb. 72; Bundesdenkmalamt, Wien: Abb. 73, 74; Josef Ehm, Prag: Abb. 76, 79, 88, 100, 123; Werner Neumeister, München: Abb. 77; Rheinisches Bildarchiv, Köln: Abb. 78, 84, 87, 89, 93, 94, 96, 119, 122; Ústav pro theorii a dějiny umění, Prag: Abb. 80; A. C. L., Brüssel: Abb. 86; Polska Akademia Nauk, Warschau: Abb. 91; Schmölz-Huth, Köln: Abb. 97; Günther Bräutigam, Nürnberg: Abb. 99, 114; Stephen K. Scher, Providence, R. I. (USA): Abb. 102; Foto Giraudon, Paris: Abb. 108.